TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE
VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT
UND STILKRITIK

Jahrgang IV Heft 3

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND STILKRITIK

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

SCHRIFTLEITUNG:

Gerda Zeltner-Neukomm, Plattenstrasse 78, Zürich 7

Inhalt des 3. Heftes IV. Jahrgang

SEPTEMBER 1946

Seite	153	*Julien Green: «Minuit»*	Hans Taeschler
„	166	*Zu einem Gedicht Rainer Maria Rilkes*	Wolfgang Rohner
„	171	*La voce die Lucia*	Diego Valeri
„	175	*Hermann Hesses «Glasperlenspiel» in seinen Wesensgesetzen*	Anni Carlsson
„	202	*Hölderlin-Forschung während des Krieges*	Emil Staiger
„	220	*Chronik*	
„	227	*Glossen*	

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Anni Carlsson, Stockholm; Jürg Fierz, Zürich; Fritz Meyer, Paris; Wolfgang Rohner, Heidelberg; Emil Staiger, Universität Zürich; Hans Taeschler, Zürich; Diego Valeri, Venezia.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

JULIEN GREEN: «MINUIT»

Von Hans Taeschler

In *Minuit* finden sich alle wesentlichen Elemente der Welt Greens. Der Roman gliedert sich in drei Hauptteile, und jedem Teil entspricht sowohl geographisch als strukturell ein besonderer Raum. Aus dem ersten Teile lösen wir die erste Szene heraus: «Vers la fin d'une journée d'hiver, sous un ciel gris balayé d'un vent glacial, une voiture allait au petit trot en bordure des champs labourés. C'était un de ces véhicules comme on n'en voit plus qu'en province, sorte de boîte noire juchée sur des roues trop grandes, avec des rideaux de drap aux portières et deux grands flambeaux de métal à droite et à gauche du cocher.

La route devenait de plus en plus étroite et mauvaise. Au risque de rompre un essieu, il fallait suivre les ornières profondes que les charrettes des paysans avaient creusées, sans souci de la ligne droite, dans une terre à la fois molle et compacte. Presque à chaque pas, le cheval efflanqué butait dans les grosses pierres qui hérissaient le sol. A présent, il allait au pas, quand le cocher tira sur les guides et l'arrêta tout à fait.

Il y eut un court silence pendant lequel on entendit le sifflement aigu du vent, puis le rideau d'une des portières remonta d'un seul coup, la vitre fut baissée et de l'intérieur de la voiture, une voix sèche demanda ce qu'il y avait. Du bout de son fouet, l'homme désigna la route sans se retourner. Gros et rouge de visage, il semblait attaché à son siège par la couverture qui s'enroulait autour de ses jambes et la masse de son corps était telle qu'on hésitait à croire qu'il pût se hisser à sa place et la quitter sans l'aide de plusieurs personnes.» (S. 1—2)

Zuerst wird die Silhouette der Mietskutsche von einem unbestimmten Grunde (champs labourés) abgehoben, der nach der Peripherie hin unbegrenzt bleibt und nur nach dem Mittelpunkt des Bildes hin eine einzige Linie erhält (en bordure), auf der sich die Silhouette bewegt. Darüber wölbt sich ein eisiggrauer Himmel. Es ist ein Bild der Ferne. Im nur vag bestimmten Raum wird das Auge auf einen kleinen festen Punkt fixiert. Die zeiliche Angabe (vers la fin d'une journée

d'hiver) stimmt in ihrer Allgemeinheit zum Atmosphärischen des Bildes, erhält aber auch ihren festen Punkt angedeutet: vers la fin. So zeigt sich im ersten Satze eine bestimmte Art des Sehens, die sich immer wieder nachweisen lässt, bis in die einfachsten Wendungen. Gerade in unserer Szene finden wir noch ein typisches Beispiel: «. . . une jeune femme d'une trentaine d'années mettait pied à terre dans les champs.» (S. 4) Wir wollen diese Art des Sehens vorläufig das punktuelle nennen, und zwar in dem Sinne, dass es im grossen und unbestimmten Raum einen festen Punkt anvisiert.

Im folgenden Satze unseres Textes wird der feste Bildpunkt ganz nahe an den Leser herangerückt; der vage Umkreis geht verloren, aber die Einzelheiten werden sichtbar: les roues trop grandes, les rideaux de drap, les flambeaux de métal. Das Allgemeine wird konkretisiert: aus der Linie (en bordure) wird eine enge, schlechte Strasse; dem «allait au petit trot» wäre gegenüberzustellen: «presque à chaque pas, le cheval efflanqué butait dans les grosses pierres qui hérissaient le sol.» In gleicher Weise treten sich auch die zeitlichen Bestimmungen gegenüber: Vers la fin d'une journée d'hiver — à présent. Der Vorgang der Präzisierung ist eingebettet in eine Bewegung, die allmählich erstarrt: allait — butait — arrêta. So ist auch im Zeitlichen ein fester Punkt erreicht, d. h. der tote Punkt. Der Wagen ist festgefahren, die Bewegung hört auf, weil der Raum zu eng ist. Und in diesem Augenblick bricht das Schweigen, die Stille ein: Il y eut un court silence. Dieser oder einer entsprechenden Wendung begegnen wir fast auf jeder Seite eines Romans von Green, und immer ruft sie in Erinnerung, dass das Leben erstorben, die Welt erstarrt ist; dass die Stille, die herrscht, eigentliche Totenstille ist. Meist wird sie in ihrer Unheimlichkeit noch verstärkt durch Geräusch oder Knistern (les bruits), hier durch das schrille Pfeifen des Windes. —

Die Situation, die nun erreicht ist, kann als typisch gelten: sie steht am Ende des einen Weges, den uns der Dichter führt, am Ende des Ganges durch die Wirklichkeit. Es ist der Weg, dem auch wir in unserer Betrachtung zuerst folgen.

Die Handlung, die nun einsetzt, wird zuerst nur am äussersten Ende erfasst: «... le rideau d'une des portières remonta d'un seul coup, la vitre fut baissée et de l'intérieur de la voiture, une voix sèche demanda ce qu'il y avait.» Die Geste wird zuerst gegeben und dann das Wort. Wir wissen nicht, w e r spricht. Um so schwerer lastet die massige Gestalt des Kutschers im Bilde. Er bleibt stumm und antwortet nur durch eine Geste: «Du bout de son fouet, l'homme désigna la route sans se retourner.» Der Kutscher erscheint als Symbol der dumpfen Erdenschwere, an der sich jede Bewegung totlaufen muss; als Mensch, der völlig mit der Materie und ihrem Gesetz der Trägheit zusammenfällt: «La masse de son corps était telle qu'on hésitait à croire, qu'il pût se hisser à sa place et la quitter sans l'aide de plusieurs personnes.» Wir sehen in diesem Handlungseinsatz einen ähnlichen Gegensatz ausgedrückt wie in dem eingangs gezeichneten Bild der Kutsche. Einerseits die farblose Frage einer noch nicht sichtbaren Person, anderseits die greifbare Geste des in seiner Sichtbarkeit und Schwere nur allzu deutlichen Kutschers. Wir halten dieses Verhältnis fest als Gegensatz von Bestimmtheit und Unbestimmtheit.

Im weiteren Verlauf der Handlung befiehlt die Stimme dem Kutscher dreimal, weiterzufahren und droht, ihm das Trinkgeld zu entziehen; aber erst nach der zweiten Warnung tritt die Person, deren Stimme wir gehört haben, in Erscheinung, und zwar nur teilweise: «... la tête grisonnante d'une femme parut à la fenêtre.» (S. 2) Nach der dritten Drohung setzt sich die Kutsche wieder in Bewegung; doch schon nach einigen Minuten ist sie wieder festgefahren, und zwar endgültig. Der übrige Teil des Weges muss zu Fuss zurückgelegt werden. Zuerst aber wird nicht die Frau sichtbar, die bis jetzt sprach, sondern auf der andern Seite des Wagens steigt eine Dame aus, deren Anwesenheit der Dichter uns bis jetzt verschwiegen hat. In 25 Zeilen wird nun diese Frau beschrieben, doch erhält sie noch keinen Namen. Dann steigt ihre Begleiterin aus, und es folgt ein Gespräch, das 28 Zeilen beansprucht. Erst jetzt wird diese Gestalt als Ganzes sichtbar: «... c'était une petite personne droite et maigre qui portait avec une sorte d'élégance des vêtements de mauvaise

façon; les épaules mécontentes, la jambe nerveuse, elle gravissait la pente d'un pas rageur qui l'eût menée dix fois plus loin sans fatigue.» (S. 5) Aus Gespräch und Bericht erfahren wir nebenbei die Namen der beiden Frauen und ihr verwandtschaftliches Verhältnis: Marie, die oben geschilderte Gestalt, ist die auf Prinzipien pochende Cousine der träumerischen, weichlichen Blanche. —

Wir sehen also auch in der Darstellung der Gestalten eine zunehmende Präzisierung. Allerdings ist die Zunahme nicht eine kontinuierliche, sondern die Details sind zerstreut auf weite Flächen und wirken um so aufdringlicher und bestimmt auch oft peinlicher, je zusammenhangsloser sie auftreten. Im Zeitlichen entspricht diesen Details das plötzliche Bewusstwerden von Minuten und Sekunden, die unvermittelt in die Unbestimmtheit und Starre einer toten Zeit einbrechen. Wieder drängt sich uns das Bild auf vom Punkt im leeren Raume: atmosphärische Grenzenlosigkeit gegenüber detaillierender Genauigkeit. In dem 1940 erschienenen Roman *Varouna* hat Green ein Symbol geschaffen, das sich zur Illustrierung dieser Stileigenheit verwenden lässt und zugleich zeigt, wie wesentlich dieses Stilmerkmal ist: es ist das Symbol der Kette. Sie hat weder Anfang noch Ende, bestimmen lässt sich nur das einzelne Glied, und zwar je nur ein Glied. Nach Green ist das Leben des Menschen ein solches Glied in einer unendlichen Kette, deren Anfang und Ende in einer nie zu erhellenden Dunkelheit liegt, das heisst das Menschenleben bleibt für den Menschen ein Fragment, und nur für Gott wird sich die Kette zusammenschliessen. Diesem fragmentarischen Charakter des Lebens entspricht im Stile die auseinanderfallende Präzisierung, die letzlich Zerfall bedeutet. Anderseits entsteht gerade durch diese Art der Präzisierung eine atmosphärische Unbestimmtheit, weil die Einzelheit bezuglos in der Luft zu schweben scheint. —

Doch verfolgen wir weiter die Handlung unserer Szene. Das Ziel des Ganges ist die Höhe des Hügels, von wo aus Blanche i h n sehen möchte; sie glaubt, ihn in der Eisenbahn erkennen zu können; sie hofft, dass er ihr winken werde, so wie er es ihr versprochen hat. Fünf Minuten bevor der Zug erscheint, kehrt ihre Cousine Marie zum Wagen zurück, um

Blanche bei dieser letzten, fernen Begegnung allein zu lassen.

Schluss der ersten Szene: «La jeune femme la vit descendre à travers les champs, d'un pas sautillant qui lui donnait l'allure d'une fillette à cheveux gris, et elle compara cette insouciance à la tristesse qui ravageait son propre cœur. Il lui sembla que le ciel sans lumière et le vent glacial étaient plus près d'elle que cet être humain dont la voix bavarde résonnait encore à son oreille. Elle comprenait que la terre fût plongée dans la plus froide et la plus cruelle des nuits d'hiver, comme si la douleur d'une seule femme eût suffi à endeuiller le monde, mais non que sa cousine eût souri en la quittant, et jusqu'au tournant de la route, elle la suivit d'un long regard offensé.

Avec une lenteur soigneuse, elle ôta ensuite son chapeau qu'elle posa sur l'herbe en appuyant sur le bord l'extrémité de sa chaussure pour qu'il ne s'envolât pas, puis elle ramassa de gros cailloux et les plaça tout autour de la calotte ainsi qu'une couronne. De longues mèches de cheveux se collaient sur son visage; elle prenait alors ce voile noir entre deux doigts et l'écartait d'un geste patient. Quand elle crut que le moment était venu, elle sortit un mouchoir qu'elle secoua pour le déplier, et attendit. Il se passa encore une ou deux minutes; enfin le cri d'une locomotive la fit tressaillir et elle se redressa. Presque aussitôt le train parut au bas de la colline, si petit, si lointain qu'il ne semblait pas possible à la pauvre femme, ni juste, que le bonheur de toute sa vie dépendît de ce jouet. Les wagons éclairés laissaient voir des voyageurs aux fenêtres, plusieurs relevaient les vitres, d'autres s'installaient dans leur coin, mais il n'y en eut pas un qui agitât son mouchoir; elle fit malgré tout de grands signaux avec le sien jusqu'à ce que la dernière voiture eût disparu dans un bruit qui ressemblait à un boitement précipité. De nouveau le mugissement du vent déferla sur la campagne comme une énorme vague, couvrant tout, versant tout dans l'obscurité ainsi qu'au fond d'un grand gouffre noir. Tout à coup elle eut peur. Sa main droite crispée sur le manche d'un couteau s'arracha de la poche où elle le tenait caché depuis une heure, et le geste fut fait avant qu'elle s'en rendît compte, tellement elle y avait songé. Du premier coup, la

pointe trouva l'endroit que les doigts avaient touché dans la voiture, sous les revers du manteau. La violence du choc la fit tomber à genoux et elle resta ainsi un court instant avant de s'abattre. Au-dessus d'elle, le mouchoir qui s'était échappé de sa main palpitait dans le vent comme l'aile d'un grand oiseau blessé.» (S. 8—10)

Die erste Szene endet also mit Selbstmord, und man ist versucht zu sagen, das Buch beginne mit dem letzten Akt. Es handelt sich auch um einen letzten Akt: es ist die letzte Phase der grossen Desillusionierung, wie wir sie bei Flaubert feststellen. In *Adrienne Mesurat* füllt dieser letzte Akt, der ins Nichts des Wahnsinns führt, ein Buch — hier eine Szene von zehn Seiten, die in ihrer Einfachheit einmalig ist. — Mit Blanche scheidet aus dieser Welt, was noch Leben fühlte, wenn auch schon müdes und langsam fliessendes Leben. Auch in ihr geht eine Bewegung zu Ende; aber die Bewegung erstarrt nicht, sondern zerfliesst. Mit der müden Gemächlichkeit der Langeweile führt sie die letzten Tätigkeiten aus. Auch hier beobachten wir eine zeitlupenhafte Präzision, die auf die Auflösung eines lebendigen Rhythmus hinweist: «Avec une lenteur soigneuse, elle ôta ensuite son chapeau qu'elle posa sur l'herbe en appuyant sur le bord l'extrémité de sa chaussure pour qu'il ne s'envolât pas, puis elle ramassa de gros cailloux et les plaça tout autour de la calotte ainsi qu'une couronne.» — Die ausfliessende Lebens- und Fühlkraft scheint in die Natur zurückzufliessen oder in die Dinge. So steht die Natur Blanche näher als ihre Cousine Marie: «Il lui sembla que le ciel sans lumière et le vent glacial étaient plus près d'elle que cet être humain dont la voix bavarde résonnait encore à son oreille.» — Das Übergleiten des Lebens in die toten Dinge aber wirkt bereits magisch und erregt leisen Schauer. Eines der schönsten Beispiele finden wir im letzten Satz der Szene: «La violence du choc la fit tomber à genoux et elle resta ainsi un court instant avant de s'abattre. Au-dessus d'elle, le mouchoir qui s'était échappé de sa main palpitait dans le vent comme l'aile d'un grand oiseau blessé.» —

Die Dinge empfangen aber noch eine weitere Mächtigkeit. Des Menschen Beziehung zum Göttlichen ist abgebrochen;

der Mensch steht nicht mehr in der Hut Gottes, sondern unter der magischen Macht der Dinge: «Presque aussitôt le train parut au bas de la colline, si petit, si lointain qu'il ne semblait pas possible à la pauvre femme, ni juste, que le bonheur de toute sa vie dépendît de ce jouet.» In der Welt herrscht nun an Stelle einer göttlichen Vorsehung eine schlechte, feindliche Fatalität, die sich besonders in den Dingen verkörpert. Manchmal aber steht diese Macht auf im Menschen selbst als Dämon der Vernichtung, als Leviathan, der den Menschen in seinen Rachen zieht. — Im Augenblick, da die Endlichkeit mit ihrer Qual und Leere am schwersten auf dem Menschen lastet und nirgends mehr ein Ausweg sichtbar wird, beginnt sich dieses dämonische Ungeheuer zu regen. Und wie in Vorahnung des unheilvollen Geschehens befällt den Menschen die Angst. So in unserem Text, nachdem der Zug vorübergefahren ist, ohne dass sich die Erwartung erfüllt hätte: «De nouveau le mugissement du vent déferla sur la campagne comme une énorme vague, couvrant tout, versant tout dans l'obscurité ainsi qu'au fond d'un grand gouffre noir. Tout à coup elle avait peur.» Und nun handelt nicht mehr der Mensch, sondern Leviathan, und er führt die Hand zum Todesstoss. Dämonisches und Magisches wirken zusammen, um den Menschen zu vernichten. Dass das Messer ein magischer Gegenstand ist, sehen wir noch deutlicher als hier in Greens Roman *Varouna,* wo Hoël seine Gastgeberin ermordet, nur weil er zufällig mit der Hand an das Messer streift, das er am Gürtel trägt.

Am Ende der erschlaffenden, träumerischen Welt, die in Blanche dargestellt ist, stehen Magie und Dämonie: eine übermächtige Aussenwelt und eine zerstörerische Unterwelt. Daneben besteht die erstarrte Welt, in der Marie lebt. Da sie selbst in Prinzipien und Manien erstarrt ist, wirkt für sie die Endlichkeit nicht bedrohlich. Wenn Green ihr Dasein zeichnet, so stellt er diese tote Welt als Kulisse auf, wovor sich ein neues Leben zu regen beginnt und neue Probleme zu lösen sind.

Dieses neue Leben wächst und wird gestaltet in der jungen Heldin des Romans, in Elisabeth, die noch nicht elf Jahre zählt. Ihr Gang an den Kulissen der alten Welt vorbei lehrt

uns den andern Weg kennen, den uns der Dichter führt, den Weg in die Welt des Traumes. Das Kernproblem, das diesem Gange zugrunde liegt, besteht in der Frage: «Wie kann der Mensch der toten Endlichkeit entkommen?» Für die ältere Generation scheint dieses Problem nicht zu bestehen, wohl aber für den jungen Menschen. Zwar ist es ihm nicht bewusst, aber sein noch wachsendes Leben sucht unbewusst einen Ausgang aus dem Bannkreis der Endlichkeit. Die Handlung in *Minuit* besteht nun darin, dass Elisabeth, die Tochter von Blanche, der Reihe nach in alle noch möglichen Räume geführt wird bis in jenen, wo sich ein Fenster in die Nichtendlichkeit öffnet. — Nach dem Tode ihrer Mutter wird Elisabeth zu Marie gebracht. Marie wagt es aber nicht, der kleinen Elisabeth den Tod ihrer Mutter mitzuteilen; denn sie fürchtet die Tränen und das Zittern. «Sa vie qui se passait en effet comme à l'intérieur d'une petite boîte, n'admettait ni le trouble, ni l'aventure.» (S. 36) Sie schreckt aber nicht davor zurück, die Geschichte des Selbstmordes in Anwesenheit ihrer zwei Schwestern, Rose und Clementine, siebenmal zu wiederholen, indem sie ihre Rede mit Mimik und Gesten begleitet. Und sie hat seit langem nicht solches Vergnügen empfunden. Dass sie am Selbstmord ihrer Cousine mitschuldig, scheint sie nur dunkel zu ahnen, obwohl sie das Messer bei Blanche bemerkt hatte. Ihr Fühlen ist gänzlich erloschen, sie liebt niemanden, und der Tod ist nur eine Gelegenheit mehr, ihr kleines Ich zu geniessen. Alle Dinge in ihrem Raume haben ihr Wohlsein zum Ziel. Der Gott ihres Raumes ist der Ofen: «. . . la salamandre peinte en noir était le dieu rutilant du logis . . .» (S. 15) Ihr Leben besteht aus kleinen Manien. Manie bedeutet aber Loslösung aus einem ursprünglichen Sinnzusammenhang, Sinnentfremdung, Verselbständigung des Äussern. — Hier in diesem krankhaften Umkreis, eingeengt von feindlichen Mauern, entdeckt Elisabeth wundersame Verstecke hinter den Möbeln, wo sie sich im Stillen freut und träumt, sie sei in einer andern Welt und selbst eine andere Person. Hier glaubt sie geschützt zu sein vor jeder Gefahr und auch vor den unheilvollen Kräften, die die Welt regieren.

In diesem Verhalten Elisabeths ist bereits ein Ausweg an-

gedeutet. Es ist der Weg, den Green besonders im Roman *Le Visionnaire* dargestellt hat. Der Held dieses Romans erträgt das Leben als eine Maske, dahinter aber lebt er in einer eigenen, erträumten Welt. Bemerkenswert aber ist, dass diese erträumte Welt nicht weniger qualvoll und nicht heller ist als die wirkliche. Die Erlösung besteht nicht im Traum, sondern im Träumen. —

Aus dem kranken Umkreis der Marie kommt Elisabeth zu Rose, wo das Leben ganz losgelöst ist vom Sinne: was bei Marie noch Manie war, ist hier Besessenheit. Rose reinigt den Boden ihrer Küche Tag und Nacht, und das scheint ihre einzige Tätigkeit zu sein neben der, ihre Kammern mit Dingen zu überfüllen. Sie hat gleich nach Blanches Tod deren Möbel zu sich bringen lassen und sie alle in einen einzigen Raum gepfercht. In diesem bis zum Ersticken überfüllten, dunklen Raume soll nun Elisabeth schlafen. In der Dunkelheit beginnen nun die Dinge zu leben und ihren banalen Ausdruck zu verlieren; sie verwandeln sich in Monstren, die zu stören gefährlich ist. Elisabeth kann sich hier der Macht der Dinge nicht entziehen, und sie durchlebt alle Ewigkeiten und Schrecken der Angst. Angst und Schrecken der Nacht, das Unbekannte und Feindliche in den Dingen wird zusammenfassend das Schwarze genannt: «. . . cet élément atroce que l'enfance appelle le n o i r.» (S. 49/50)

«Le voyageur de dix ans s'enfonce malgré lui dans ce pays nocturne où le silence parle et l'ombre voit; il sait qu'un regard luit au seuil des cavernes et que le long des chemins obscurs des cris lui seront jetés à l'oreille.» (S. 49) — In den Büchern Greens gibt es keine Farben, alles ist weiss oder schwarz gezeichnet, hell oder dunkel. Schwarz ist das Symbol der Endlichkeit und des Grauens, der Nacht, die über den Menschen liegt, des Abgrundes, in dem Leviathan lauert.

Elisabeth gelingt es, diesem Raum zu entkommen. Sie reisst ein Fenster auf, und getrieben von der Angst, springt sie vom Fenster auf die Strasse hinunter. Der Bannkreis wäre gebrochen und die Freiheit erreicht; doch was bedeutet in dieser Welt Freiheit? — Verlorenheit, richtungsloses Umherirren und Aneinander-Vorbeigehen. Die Nacht ist kalt: Häuser und Strassen sind im weissen Mondlicht zu Eis erstarrt: «Un coup

de cloche, semblait-il, eût fracassé la nuit comme un palais de verre.» (S. 60) So ist Elisabeth gezwungen, wieder zu den Dingen Zuflucht zu nehmen, indem sie in der Markthalle zwischen den aufgestapelten Körben Schutz und Ruhe sucht. Hier findet sie M. Lerat, dem sie sich anhängt, um nur wieder irgendwo Wärme und Nahrung zu erhalten. Wohl mehr aus Schwäche als aus Güte nimmt M. Lerat Elisabeth mit nach Refend, wo er mit seiner Familie lebt und als Ökonom des Collège amtet. Damit verlässt Elisabeth den toten Raum des ersten Teiles des Romans und tritt in einen neuen: den mechanisch-bürgerlichen. Das Ziel dieses Lebens ist das Wohlsein, das vor allem von einer geregelten Verdauung abhängt, von einem mechanisch sich wiederholenden Abrollen der täglichen Ereignisse. Die Struktur des Raumes ist Symmetrie. Sie gibt dem Menschen Halt und Zufriedenheit: «Un coup d'œil circulaire lui permit de constater qu'il se trouvait juste au milieu de l'espace occupé par cet édifice, et son goût de l'exactitude en fut satisfait . . .» (S. 68) Dieser Raum ist ohne Hintergründigkeit und ohne Geheimnis: alles lässt sich zählen und inventarisieren, und damit ist er restlos bestimmt. —

War für Elisabeth der amorphe Raum jener Rumpelkammer, wo sie schlafen sollte, ein Ort des magischen Schrekkens, so ist dieser Raum die geeignete Kulisse des ennui. Sechs Jahre dauert der Aufenthalt in diesem Milieu, und während dieser Zeit ist in Elisabeth der Traum mächtig geworden. Weiss ist das Symbol der Traumwelt. Man darf von einer «vision du noir» sprechen, welche die qualvolle Realität umfasst, und von einer «vision du blanc», die die Traumwelt in sich birgt und den Weg weist, der aus der Enge des Daseins führt. — Die erwachende, noch ziellose Liebe verleiht dem Träumen bei Tag eine besondere Intensität. Doch geht diese Art des Tagtraums von den Dingen aus, und zwar liegt die Art des Sehens zugrunde, das wir anfangs das punktuelle Sehen genannt haben. Ein Gegenstand bildet den Fixationspunkt, der aber nicht in die Nähe gerückt und zergliedert wird, was Aktivität des Betrachters voraussetzen würde, sondern der Gegenstand absorbiert den Blick des Betrachters und schafft um sich eine magisch-traumhafte

Sphäre, die dem unbegrenzten Raume des Bildes entspricht, wie es eingangs der ersten Szene dargestellt wird. Das Verhalten des Betrachters ist passiv, und die Dinge scheinen seine Lebenskraft auszusaugen. Als Beleg gelte folgende Stelle: «Les grands yeux d'un noir intense, presque liquide, contrastaient avec la chair mate et pâle du visage, et gardaient encore la gravité songeuse de l'enfance; dès qu'un objet fixait leur attention, on eût dit qu'ils ne parvenaient pas à s'en détacher ou qu'ils se laissaient lentement fasciner par un spectacle invisible à tout autre regard que le leur . . .» (S. 90)

Dieses magische Sehen scheint Greens Art des Dichtens zu sein, überhaupt seine eigene Art zu sehen. Man lese nur seine Tagebücher, wo sich unzählige Beispiele finden. Seine Art des Dichtens beschreibt er selbst so: «Quand je suis à ma table de travail, un dédoublement se fait en moi. Je vois mes héros, je m'introduis dans leur esprit, et, à partir de cet instant, je me confie entièrement à eux. C'est un rêve qui commence dont je ne puis mesurer les limites. Jamais je ne considère un sujet. C'est du personnage que je pars, c'est donc à lui qu'il appartiendra de m'entraîner vers ce qui sera son destin.»

Seine Romane sind denn auch entsprechend gebaut: Ausgangspunkt bildet eine konkrete Situation, die im Verlaufe der Erzählung immer mehr in den Hintergrund tritt zugunsten einer visionären Welt. Und so wird auch Elisabeth im dritten Teil des Romans in das magische Schloss von Fontfroide geführt.

Als Kulisse dient ein zerfallendes, ehemaliges Klostergebäude, das aber noch alle Schrecken der Angst auslöst für Elisabeth und so den wesentlichen Aspekt der Welt, das Kerkerhafte, von neuem hervorhebt. In einem beständigen Wechsel banaler und phantastischer Bilder entsteht ein Rhythmus gleichsam in der Dingwelt — die Welt verwandelt sich selbst, da der Mensch sie nicht mehr zu wandeln vermag, und der unerfüllte Drang des Menschen zu wirken tritt ihm nun von aussen entgegen in einer Welt, die jeden Augenblick ihr Gesicht verändert.

Doch dieses Bild von Fontfroide gilt nur für den, der zum

erstenmal diesen Ort betritt. So gibt Elisabeth die Fluchtprojekte nach dem ersten Tage auf, wie auch Eva seinerzeit sie aufgab, und Fontfroide wird aus einem Kerker zur Wahlheimat, zur «demeure de choix». Die Erwartungen, die M. Agnel mit seiner Beschreibung von Fontfroide und seinen Bewohnern erweckt hat — und die zuerst wie eine grobe Lüge erscheinen —, erfüllen sich, wenn auch nicht in der Weise, wie es der Leser erwartet. Aber auch darin zeigt sich das Neue, das uns Green nun zu geben vermag. Das Verständnis dieses Neuen wird erschwert, weil es fast immer unter zwiefachem Lichte erscheint, was darin seinen Grund hat, dass zwei einander fremde Welten zugleich bestehen und sich gegenseitig beleuchten. M. Agnel, der Elisabeth nach Fontfroide führt, erscheint als «idolâtre» und als «ange», als Narr und als Heiliger. Wenn er seine Theorie entwickelt, wie der Schirm zu halten sei, um vor dem Regen geschützt zu sein, und er dann «in Wirklichkeit» doch nass wird, so kann er lächerlich wirken; wenn er aber in aufrechter Haltung und übernatürlicher Unbekümmertheit um Dunkel, Kälte und Regen Fontfroide zuschreitet, dann leuchtet um ihn der Glanz einer Seele, die die Eitelkeiten der Welt abgelegt hat. — Auf der einen Seite gilt das Mass der ratio, meist im Dienste der instinkthaften Sicherung des Daseins. Als Beispiel sei nur M. Bernard erwähnt. Er nennt die Haltung M. Edmes «la folie de mon frère». Er gibt sich für einen Blinden aus; denn einen Blinden kann man nicht auf die Strasse stellen, ohne die «morale universelle» zu verletzen — und so ist sein Dasein gesichert. List, Lüge und primitiver Egoismus kennzeichnen diese Welt. Wenn die übrigen Verwandten M. Edmes nicht im selben Grade dieser groben Wirklichkeit verhaftet sind, so bleiben sie doch fest darin verankert. — Das andere, neue Mass liegt angedeutet im Handeln Agnels. Die Wirklichkeit besitzt für ihn keinen Eigenwert und hat nur insofern Bedeutung, als sie das ist, wovon der Mensch sich zu lösen hat. Sein Dienst an der Gemeinschaft, der Tod für seinen Meister sind auf eine religiöse Haltung zurückzuführen, die christliches Gepräge zeigt. Auch seine Gestalt und sein Name weisen in diese Richtung. Die Schilderung der Bewohner von Fontfroide durch

M. Agnel geschieht von einer Ebene aus, die nicht in der vernünftigen Wirklichkeit liegt. Dieser neue Bezirk ist schwer mit einem Namen zu belegen. Die Sprache bleibt immer, wenn auch in verschiedenem Grade, der Wirklichkeit verhaftet, und so muss jede Aussage wieder aufgehoben werden, um den Teil des Wirklichen und Endlichen, den sie immer enthält, nicht in jene neue Sphäre zu tragen, die sich gerade dadurch auszeichnet, dass sie nichts mehr birgt, das sich festlegen oder begrenzen liesse. Das Mittel, den Gehalt an Endlichem auszuscheiden wie in einem Filtrationsvorgang, ist das Paradoxon, dessen sich M. Edme, der Verkünder der neuen Lehre, reichlich bedienen muss. In Edmes Vision verflüchtigt sich alles Stoffliche und wird durchsichtig: durch die Endlichkeit hindurch wird ein Unendliches sichtbar. Vor der geistigen Kraft, die im Innern des Menschen lebt, wird das Dasein zum schlechten Traum, das zerfallende Schloss zum weissen Glaspalast, wo die Seele Schutz findet vor den Schrecken und Qualen der Endlichkeit. Es wird zur Festung der Seele, wo die Angst sich löst und die Illusion des Fleisches wie eine lästige Bürde abgeworfen wird. Der Raum aber, den die Seele zu überschreiten hat, ist gross und tief; zwischen der Welt des Sichtbaren und des Unsichtbaren klafft eine abgründige Leere: «L'espace à franchir était énorme.» (S. 294) «Nous nous sommes promenés sur des routes d'une blancheur d'acier, jetées comme des passerelles sur l'abîme des ténèbres.» (S. 295)

In Elisabeth sieht M. Edme das prädestinierte Medium, in die Regionen dieser mystischen Welt vorzudringen. Und wie Elisabeth Edmes Rede gehört, will sie, im Banne der Vision Edmes, Fontfroide nicht mehr verlassen. Zugleich aber ist ihre Liebe der Erfüllung nahe, und für Augenblicke lässt der Dichter die Hoffnung erstehen, als wäre die Kluft zwischen beiden Welten auszufüllen, als wäre Verwirklichung möglich. Doch wie das Geschehen zeigt, gibt es nur ein Entweder-oder: Elisabeth kann nicht in Fontfroide bleiben, um ein Leben im Traume zu führen, und zugleich dem Drang ihrer Liebe folgen. Die Erfüllung ihrer Liebe aber zieht das unheilvolle Geschehen nach sich, das in der Greenschen Wirklichkeit jedem Streben nach Verwirklichung folgt: Ge-

walt und Verbrechen. Serge muss Elisabeth gewaltsam dem Banne Edmes entreissen und in der Verteidigung seines Raubes erschiesst er Agnel, der sich schützend vor seinen Meister stellt. Der letzte Ausweg — von einem Fenster des obersten Stockwerkes in halsbrecherischer Weise zu fliehen — führt in den Tod. Serge stürzt in den Abgrund und Elisabeth ihm nach.

So klaffen am Schluss von *Minuit* zwei Welten auseinander: die qualvolle, verbrecherische Endlichkeit und eine bis zur gläsernen Starre kristallisierte Unendlichkeit des Traumes und der Vision; der Versuch, sie in einer wirklichen Liebe zu vereinen, missglückt. Der Abgrund, in den Elisabeth fällt, zeigt, dass es keine Verbindung zwischen Dingwelt und Traumwelt gibt.

ZU EINEM GEDICHT RAINER MARIA RILKES

Von Wolfgang Rohner.

Der Panther (im Jardin des Plantes, Paris).

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, dass er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein grosser Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf —. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille —
und hört im Herzen auf zu sein.

Wenn wir uns, nach dem Rate Pascals, eine Gestalt der Aussenwelt vorstellen wollen, nach deren modèle die Form dieses Gedichts gebildet ist — Pascal schlägt vor, sich jeweils eine Frau als modèle zu denken —, so können wir nur diesen Panther dafür nehmen. Die Sprachgestalt dieses Gedichts ist nach dem modèle des Panthers im Tierkäfig gebildet.

Der Panther lebt ganz im Kreisen des Blicks, für den es nur die Stäbe seines Käfigs gibt. Die Welt draussen, dahinter gibt es für ihn nicht mehr, ebenso wie innen der Wille im Panther selbst betäubt ist. Die periphere, mechanisch geübte Bewegung hat das Übergewicht.

In der Gedichtform erscheint das darin, dass den Versen die in der sonst oft von Rilke für Dinggedichte gewählten Sonettform vorhandene, streng fügende Richtung auf die Terzinen des Schlusses hin fehlt. Vielmehr kreist die Bewegung des Gedichts in den beiden Strophen, die den Blick zum Thema haben, um die mittlere, in der das Innere des monotonen Kreisens, der Gang im allerkleinsten Kreise, gesagt wird. Wie die Peripherie der Stäbe im Blick fast ganz das Wesen des Panthers ausmacht, so haben in dem Gedicht auch die Verse, die davon sprechen, das Übergewicht. Sie kreisen um die dazwischen eingezwängte mittlere Strophe. Und so wie der grosse Wille der Mitte des Panthers betäubt ist, also ganz aufgelöst zugunsten der peripheren Blickbewegung, dieser ganz angeglichen, so gleichen sich auch die Verse der mittleren Strophe den übrigen an, indem das Schema der monotonen alternierenden Reime, in denen mechanisch weiblicher mit männlichem Reim wechselt, durch die mittlere Strophe ebenso wie durch die andern hindurchgeht. Das «Vorübergehn der Stäbe» (Stab — Zwischenraum — Stab — Zwischenraum) ist darin sprachlich-metrisch verwirklicht. Derselbe monotone Kreisgang, der aber ein «weicher Gang geschmeidig starker Schritte» ist, erscheint sprachlich in dem flüssigen Jambenmass, das nur dort eine Unterbrechung erfährt, wo jeweils der weibliche Reim mit dem Auftakt des folgenden Verses zusammenkommt: ein fast unmerkliches Verharren, das den gleichmässigen Gang unterbricht, ohne jedoch gegen das Gleichmass aufzukommen — eine sprachliche Entsprechung für den Augenblick «angespannter Stille».

in welcher das Gleichgewicht des bloss peripheren Kreisens unterbrochen zu werden scheint durch ein von der Aussenwelt ins Innere gehendes Bild. Aber wie der Wille betäubt ist und das Bild im Herzen nicht mächtig sein lassen kann, so hört auch diese rhythmische Unterbrechung der Sprache sofort wieder auf, indem diese dem jambischen Metrum weiter folgt. Der Fünfheber wird gleichmässig durchgeführt. Nur der letzte Vers hat vier Hebungen. Damit ist aber keine Verwandlung des Verses gegeben, wie etwa die Verwandlung der Strophen von Quartinen zu Terzinen beim Sonett, sondern der Fünfheber hört einfach eine Hebung zu früh auf: die sprachliche Gestalt für das im Herzen aufhörende Bild der Aussenwelt. Auch die dreimalige Wiederholung des Wortes «Stäbe» in der ersten Strophe, die Wiederaufnahme des ä-Lautes, des den Ekel der gähnenden Ermüdung ausdrükkenden ä-Lautes, in den beiden anderen Reimen («hält» — «Welt»), der Binnenreim «Stäbe — gäbe» im dritten Vers, die Wiederholung von «tausend Stäbe »in zwei aufeinanderfolgenden Versen, die Wiederaufnahme der Reimworte «dreht — steht» der Mittelstrophe in dem den Binnenreim dazu bildenden zweimaligen «geht» in den zwei aufeinanderfolgenden Versen der Endstrophe — all das ist sprachliche Verwirklichung des grossen kreisenden Leerlaufs, des ermüdenden Vorübergehns der Stäbe, bis der letzte Vers, nach dem Verhalten in den beiden Senkungen, die durch weiblichen Reim und folgenden Auftakt gebildet werden — Sprachbild der «angespannten Stille» —, mit seinen vier wuchtigen Takten die Möglichkeit andeutet, dass dies alles einmal aufhört; die gebrochenen Vokale, im r verklingend («hört» — «Herzen»), lassen ein Brechen des ermüdeten Blicks ahnen (nirgends sonst im Gedicht gibt es eine betonte Silbe, in der ein ö- oder ä-Laut mit dem r-Laut zusammen ertönt); doch die letzte Silbe des Gedichts — betont — nimmt wie ein seltsam magisches Orakel die Lautfolge wieder auf, aus welcher der Auftakt des ersten Verses besteht: «sein» — ein anderes «sein» als das am Anfang, hier Infinitiv des Hilfsverbs, dort Possessivpronomen, beide also ohne sinnvollen Zusammenhang miteinander. Aber darf hier noch nach sinnvollem Zusammenhang gefragt werden? Das Leben des

Panthers spielt sich ab im sinnlos gewordenen Kreisen, in einem monotonen Leben an der Peripherie, das die Verbindung nach dem Innen, dem Sinn nicht mehr kennt, dem Sinn, der das Äussere verwandelt, ihm Richtung gibt, es sinnerfüllt, einmalig, unvertauschbar macht, und dem Blickeindruck das bloss mechanische Einerlei nimmt. So schliesst sich denn auch in der Sprachgestalt des Gedichts lückenlos der Ring der kreisenden Bewegung. Das letzte Wort nimmt das erste wieder auf; oder vielmehr nicht das erste Wort, sondern die erste Lautfolge. Am Äusseren geschieht das Kreisen, um eine Mitte, von der keine Sinngebung, Sinnverwandlung mehr zu erwarten ist. So auch in der Sprachgestalt: die gleiche Lautfolge, aber ohne vereinenden Sinn, schliesst und eröffnet das Gedicht und gestaltet damit sprachlich das Bild dieses perpetuum mobile gewordenen Panthers.

Auch die Syntax und die Beziehungen der syntaktischen und metrischen Eigentümlichkeiten zueinander stehen in der mechanisch-monoton kreisenden Bewegung. Die Satzglieder der ersten und dritten Strophe sind nach dem Prinzip einer wiederholenden Entsprechung gebaut, die etwas eigentümlich Starres, ja Lähmendes hat: im letzten Vers der ersten wie der dritten Strophe das mit «und» koordinierte Satzglied; nach dem zweiten Takt des zweiten Verses hier wie dort das Einsetzen des ursächliche bzw. zeitliche Folge ausdrückenden Satzes («dass er nichts mehr hält» — «Dann geht ein Bild hinein»). Ebenso wiederholt sich in der mittleren Strophe Haupt- und Relativsatz in auffallend eintöniger Entsprechung: von Vers zu Vers Hauptsatz — Relativsatz — Hauptsatz — Relativsatz. Das Schema antiquierter Regelhaftigkeit, demzufolge Vers und Satzglied zusammenklappen, beherrscht das ganze Gedicht in allen Strophen — bei Rilke, einem Liebhaber des Enjambement, eine besonders auffällige Erscheinung, welche die Vorstellung der mechanischen Bewegung beschwört. Nur beim Übergang von dem ersten zum zweiten Vers der Anfangs- und ebenso der Endstrophe finden wir das Enjambement. An beiden Stellen handelt es sich um das Eingehen eines Stücks Aussenwelt in das Dasein des Panthers hinein. Das monotone Kreisen an der Peripherie scheint durchbrochen zu werden durch ein Eindringen von aussen

in das Innere, den Mittelpunkt: das Enjambement bildet die sprachliche Gestalt dieser Unterbrechung des regelhaften Schemas im Leben des Panthers. Die Spannung, die entsteht, wenn es das peripher-eintönige Leben zu durchdringen gilt, geht sprachlich ein in die rhythmische Unterbrechung jeweils der beiden Verse durch die von weiblichem Reim und Auftakt gebildeten Senkungen («Stäbe / so müd» — «Pupille sich lautlos»), während die Verse über diese rhythmische Unterbrechung hinweg durch das Enjambement fest verbunden werden. Indessen ist das im Gedicht gesagte Sichaufschieben der Pupille und das Eingehen der Aussenwelt durch den Blick in das Innere, die Mitte, nur ein ohnmächtiger Ansatz, der sich nicht verwirklicht, der das Gleichmass der kreisenden Bewegung nicht zu überwinden vermag. Auch dies ist — höchste dichterische Vollendung! — eingegangen in die sprachliche Gestalt des Gedichts, eingegangen gerade auch in die Erscheinung des Enjambements; denn indem es sich genau wie in der ersten Strophe auch in der dritten am gleichen Ort, am Übergang vom ersten zum zweiten Vers wiederholt, rückt es ein in das Schema der mechanisch wiederholenden Entsprechung, wird es selbst ein Element im Regelmass des Kreisens.

Die Theorie des Dinggedichts im Rilkeschen Sinn will, dass das Dichten selbst die «Dinge mache»: sie sollen im Gedicht so sehr in Sprache verwandelt werden, dass sie hier gleichsam noch einmal geboren, neu geschaffen werden. Rilke formulierte das angesichts eines Baumes einmal so: «Wenn ich dazu gelangen könnte, diesen Baum so auszudrücken, dass ich nur noch ihn sprechen liesse und ich selbst ganz ausgeschaltet wäre, dann hätte ich erreicht, was ich will.»

In diesem Gedicht ist das erreicht.

LA VOCE DI LUCIA

di Diego Valeri.

Come sarà che un libro così chiaro, e semplice, e (sit venia verbo) univoco, ci si mostri a ogni nuova lettura nuovo e diverso? Come sarà che in un paesaggio così aperto, e di così netto disegno, e di così intensa coltura, scopriamo sempre nuovi cammini e nuove meraviglie, quasi andassimo errabondi per la foresta di Brocelianda?

Parlo dei *Promessi Sposi.* Da tempo immemorabile noi conosciamo e persone e fatti e luoghi del racconto. Non basta: per merito (o colpa) della bestemmiata scoletta, potremmo recitarne a memoria pagine intere, a cominciare da «quel ramo del lago».

Mo non fa nulla: ogni volta che riapriamo il libro, con l'intenzione di appena posarvi gli occhi e súbito richiuderlo, siamo invece costretti a leggere più avanti, e poi più avanti; finché, a un certo momento, sentiamo di camminare su un terreno non mai tocco dal nostro piede, vediamo apparire delle prospettive che non somigliano a quelle fissate nel nostro ricordo.

Non siamo dunque ancor paghi e sazi di apprendere come finalmente Renzo sposi Lucia e Don Rodrigo faccia la fine che ben gli sta? Non ne sappiamo ancora abbastanza? Pare di no; pare anzi che, più ne apprenderemo, e meno ne sapremo: proprio come dei fatti della vita reale, dei fatti nostri.

Certo è che Renzo, Lucia, Don Rodrigo, e tutti gli altri, per ben individuati che siano, non ci consegneranno mai l'ultimo segreto della loro verità. Sono essi, bensì, delle *figure di romanzo* rigorosamente analizzate, interpretate, stilizzate; ma non per questo rinunciano alle infinite possibilità di essere della vita viva, che ignora le analisi, le interpretazioni, i *tipoi* e i *topoi.* Stanno saldi davanti ai nostri occhi, ma emanano intorno non so che vibrazione continua che muta e rimuta senza posa i loro precisi contorni lineari.

Si dirà che ciò non è esclusivo dei personnaggi manzoniani: che quelli di Dante, di Shakespeare di Tolstoi, e via

dicendo, sono della stessa natura e si comportano allo stesso modo. Vero: le creature della grande poesia sono tutte di una famiglia, avendo in comune la virtù di rappresentare una certa realtà umana, non solo in ciò che ha di più proprio e determinato e manifesto, ma anche in ciò che ha di più misterioso e di universale; di esser persone e al tempo stesso simboli, non per sovrapposizione di concetti, bensì per radiazione di essenziale umanità.

Vero: ma il miracolo è più commovente quando ci viene incontro da un racconto così piano e ragionevole e di apparenza quotidiana, qual'è il romanzo del Manzoni: dove tutto sembra posare in una luce uguale, pacata, senza velo e senza margine d'ombra; dove la logica costruttiva e la ferma misura imposta alla sensibilità, alla fantasia, alla passione morale, alla parola, sembrano aver abolito ogni possibilità di sorpresa.

E invece le sorprese non hanno fine.

Rileggendo a quando a quando quel racconto davvero «straordinario», a me succede di procedere, senza volere, con una specie di metodo. Una volta mi prende un personaggio che d'improvviso acquista un rilievo più alto sul fondo della narrazione, per un suo aspetto o gesto particolare non prima notato (pensate il viso spettrale, e bellissimo, della signora di Monza, dietro la grata del parlatorio; quella mano esangue appoggiata languidamente alle sbarre . . .), e allora vado cercando nel volume tutto ciò che del personaggio si dice. Un'altra volta mi attira nel suo gorgo sonoro la folla di Milano in rivolta:, o m'imprigiona sotto la sua cappa d'incubo la solitudine spaventosa di Milano appestata. Un'altra volta ancora, mi metto in traccia di figure e scene minori e minime: il notaio che, stretto dalla folla minacciosa («uh corvaccio») non può, per amor della cappa nera, svignarsela al modo dei birri; l'amico di Renzo rimasto solo e mezzo istupidito nella casa disertato dalla peste; e via via.

Oggi, riprendendo in mano il gran libro e aprendolo a caso, ho scoperto qualcosa che a voi forse parrà di poco o nessun conto, ma che per me ha un grande valore. Ho scoperto, cioè ho sentito per la prima volta la voce di Lucia. Non presumo, s'intende, che altri non l'abbia sentita prima di me; e può anche darsi che qualcuno abbia registrato la sua

scoperta in dotte carte. Ma io, quest'è il fatto, non avevo mai posto attenzione a quella voce.

Ricordavo la modesta bellezza della fanciulla (non mai descritta al minuto, ma così evidente): gli occhioni che non piacevano a Donna Prassede, i neri capelli «giovanili» (io penso che a pettinarli al buio dovevano mandare scintille), i movimenti un poco «guerrieri», i modi bruschi («Vi saluto. Come state?»); e i rossori pudichi, e i singhiozzi, e le lagrime, e le preghiere, e quel sorriso finale («Quando non voleste dire che il mio sproposito sia stato quello di volervi bene . . .»). La voce, strano, non la ricordavo, non l'avevo sentita mai.

Eppure oggi mi par certo che Lucia sia viva, di quella doppia vita cui accennavo, soprattutto per la sua voce, nella sua voce. Della quale il Manzoni dice qualche cosa in tre o quattro punti soltanto; ma, al solito, dice tutto.

«La poveretta con quella sua voce soave, e allora tutta tremante, aveva appena potuto proferire *e questo* . . . , che don Abbondio le aveva buttato sgarbatamente il tappeto sulla testa, per impedirle di pronunziare intera la formola». Qui la voce soave trema di sgomento; più avanti, quando donna Prassede, nel suo santo zelo inquisitorio, vuole la confessione delle «bricconate che *colui* doveva aver fatte, anche al suo paese», la stessa voce trema di vergogna, di dolore, e di quello sdegno che poteva aver luogo in così dolce animo e umile fortuna. Che è una mutazione di tono, e di tremito, verissima, umanissima.

Ma il punto in cui dall'umano di Lucia sentiamo, appunto per mezzo della voce, sciogliersi il divino, è un altro; e io direi senza ambagi che lí suona la nota più alta di tutto il poema.

Renzo s'è aggirato, tra coraggioso e disperato, per l'orrendo labirinto del lazzeretto, sotto un cielo nuvoloso, afoso, fumigante, in un calore «morto e pesante»; ha osservato sfilare la processione dei fanciulli e delle donne («tutti visi sconosciuti»); ha incontrato padre Cristoforo già segnato dalla morte; ha visto don Rodrigo, livido, nero, dare gli ultimi tratti sulla materassa lurida; non sa più dove andare, dove cercare. Si appoggia alla parete di paglia d'una delle capanne . . . E, d'un tratto, «gli vien da quella all'orecchio una

voce. Tutta la sua anima è in quell'orecchio, la respirazione è sospesa . . . Sí! sí! è quella voce . . . Paura di che? diceva quella voce soave: abbiamo passato altro che un temporale. Chi ci ha custodite finora, ci custodirà anche adesso».

L'aggettivo è sempre lo stesso: «soave». Ma è impossibile non sentire che questa è una soavità nuova, veramente celestiale, che supera, nel suo assoluto candore, perfino l'Ewig-Weibliche di Margarete. Lucia dice «con angelica voce, in sua favella» la semplice parola della fede; di un'umile fede uscita più forte dalle prove più crudeli. Quel che la povera contadinella ha *passato,* dal giorno in cui ha dovuto melanconicamente svestire il bell'abito di sposa non sposata, fino al momento in cui si ritrova, senza sapere, al fianco di Renzo, separato da lei solo per una parete di paglia, tutti l'avete presente. Ebbene, il tanto male patito — le nozze impedite, il ratto, i terrori al castello dell'Innominato, l'angoscia del voto, la peste, il lazzeretto — tutto il male del mondo, è nulla par l'intrepida giovinetta . . .

In verità io credo che «il succo della storia», meglio che nella moralità finale sui guai evitabili e non evitabili, e sulla fiducia in Dio che li raddolcisce e li rende utili per una vita migliore, sia espresso nelle tre parolette brevi, nella stupita interrogazione di quella voce soave: «Paura di che?»

HERMANN HESSES «GLASPERLENSPIEL» IN SEINEN WESENSGESETZEN

Von Anni Carlsson.

«Mensch werden ist eine Kunst.»

«Wir sind auf einer Mission: zur Bildung der Erde sind wir berufen.» (Novalis.)

Schon der Titel, den Hermann Hesse seiner jüngsten grossen Dichtung gegeben hat, zeigt ihr Doppelthema an: *Das Glasperlenspiel* trägt den Untertitel: «Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Joseph Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften». Der Untertitel ist hier also nicht eigentlich eine Erläuterung des Obertitels, sondern diesem fast eigenständig in einer hintergründigen Beziehung verbunden, die wesentliche Züge der Dichtung ins Licht rückt. Ein Spiel ist das Leitthema der Dichtung — und gleichzeitig handelt es sich um eine Lebensbeschreibung des Magister Ludi. Damit erhält die Dichtung zwei Zentren: das Sternbild Glasperlenspiel, das eine imaginäre Welt im Bann seiner Konstellation hält — und die in der Zeit sich dahinbewegende Wandlung eines Menschenlebens. Gleichzeitig aber lässt die Art, in der diese beiden grossen Themen miteinander dem Werk vorangestellt und verschränkt werden, schon erkennen, dass das Glasperlenspiel die Zentralsonne ist, um die nicht nur die Einbildungskraft des Dichters, sondern auch das Leben des Magister Ludi Joseph Knecht kreist.

Den besonderen Rangplatz, den das *Glasperlenspiel* im Schaffen Hesses und im Reich der Dichtung überhaupt einnimmt, verdankt es gerade der poetisch vollkommen ausgewogenen Durchführung eines thematischen Widerspiels, das seit der Antike die Welt mit zweierlei Mass prüft: Wesen und Wirklichkeit, Prinzip und Individuation, Allgemeines und Besonderes durchdringen den menschlichen Bereich mit ihren Gesetzen und rufen ihn zu Entscheidungen auf, deren reinste und verantwortungsvollste das Verhältnis von Mensch und Idee betrifft.

So einsam das *Glasperlenspiel* heute dasteht, wenn es, auf den Spuren dieses Verhältnisses wandelnd, seine ewige Aktualität bezeugt, so unverkennbar ist die abendländische und universale Tradition, aus der diese sinnbildhafte Schöpfung hervorgewachsen ist. Ja, wer mit der Geistesgeschichte des Abendlandes ein wenig vertraut ist, wird mit stetig zunehmender Bewunderung verfolgen, wie die Konzeption bei so hoher Eigenart doch so im tiefsten Sinne

treu an die Wesensschau der Überlieferung und die Strukturen ihrer Sichtweise angeschlossen bleibt. Diese Treue weist sich nirgends gültiger aus als in dem musterhaften Bau der paradigmatischen Konstellation, welche die alten Argumente von essentia und existentia, von der Zeitlichkeit alles Menschenwerks und dem zeitlosen Leuchten der Urbilder gegeneinander abwägt und das vielfältige Geschehen mit den reinlichen Masstäben dieser geistbezogenen dialektischen Seinsstrukturen prüft und ordnet.

Mit der Einbildungskraft des Dichters, der sich eine universale Bildung und ein durch eigenes bewusstes Zeiterleben geschärfter Blick für geschichtliche Problematik verbindet, entwirft Hesse den Kontur einer späten abendländischen Welt, die noch einmal den Wein der Väter in neue Schläuche fasst.

Hesse spricht von einer utopischen Dichtung, die man sich um das Jahr 2400 geschrieben zu denken habe. Indem es aber im Wesen der Utopie liegt, gewisse Richtungen der Entwicklung, die «weder beweisbar noch wahrscheinlich» sind, sozusagen «als seiend zu behandeln», um sie «eben dadurch dem Sein und der Möglichkeit des Geborenwerdens um einen Schritt näher zu führen», gewinnt auch der illusorische Gipfelpunkt, von dem aus sich diese Entwicklung darstellt, das genannte Jahr 2400, eine eigene Bedeutung. Nicht darum geht es Hesse, dem Schicksal des Abendlandes prophetisch vorzugreifen, sondern darum, einen imaginären Ort zu fixieren, der, vom Heute distanziert, eine Schau aus der Vogelpespektive gestattet, wo die Freiheit des Poeten Dichtung und Wahrheit, Möglichkeit und Wirklichkeit konsequent zu einem Ganzen verweben darf. Die Zeichnung der kastalischen Ordenshierarchie entstammt denn auch keineswegs freier Phantasie. So wie die klassische abendländische Begriffsbildung das geistige Gerüst des Ordensstaates errichtet, so liefert die abendländische und darüber hinaus die Universalgeschichte den Stoff, an dem dieser Staat Form gewinnt und Form erprobt. Aber Hesse bleibt dabei nicht stehen, dem Vergänglichen ein Gleichnis zu entwerfen. Dieses Gleichnis zielt vielmehr in seinem Kern darauf ab, gewisse im Vergänglichen nur unzulänglich sich andeutende Wesensmöglichkeiten des geschichtlichen und geistigen Lebens bis in ihre letzten Konsequenzen hinein auszubilden und zu Ende zu dichten. Die bedeutungsvollste Eigenschaft der Glasperlenspiel-Fabel ist, dass ihre poetischen Kategorien und die Welt, die diese begründen, nicht Erfindungen sind, sondern Sinnbilder echter Entdeckungen, Anschauungsformen der geschichtlichen Wirklichkeit von einer fast mythischen Gültigkeit und Reichweite. Hesses Dichtung ist also nicht nur «Utopie», sie handelt nicht nur von «nicht existie-

renden Dingen», sondern sie ist ebenso sehr Rechenschaftsbericht von Wirklichem. Hesse selbst drückt das Doppelwesen seiner poetischen Analogie an einer Stelle der Dichtung so aus, «dass Geschichte schreiben immer Dichtung bleibt und ihre dritte Dimension die Fiktion ist». Umgekehrt dürfte ebenso wahr sein, dass Dichtung schreiben immer auch Geschichte bleibt und ihre dritte Dimension die objektive Gültigkeit ist. Beide Sätze sind wie die zwei Hälften einer Wahrheit, und erst beide gemeinsam werden der treibenden poetischen Kraft in Hesses kastalischer Utopie gerecht: der hellsichtig die Wirklichkeit befragenden und sie auf ihre Möglichkeiten hin prüfenden Einbildungskraft.

Das *Glasperlenspiel* ist nicht die erste mythische Anschauungsform, die Hesse geprägt hat; es bildet vielmehr den Schlusstein in dem Stufenbau, den die Wesensschau geschichtlicher Wirklichkeit in langsamen Etappen aufrichtet. Die erste Station auf diesem Wege, der inneren Auseinandersetzung, mit einer ganz bestimmten Zeit und einer ganz bestimmten Welt abgewonnen, ist die «mythische Figur» des Steppenwolfes, dessen Probleme typisch sind für eine Generation, die, zwischen zwei Zeiten hineingeboren, nicht mehr im Gestern und noch nicht im Morgen beheimatet ist. Auf der schmalen Brücke der Gegenwart sind sie die Untergehenden als die Hinübergehenden.

In der *Morgenlandfahrt* entdeckt Hesse die geistige Heimat, die selbst solchen erschütterten und an ihrer Zeit leidenden Naturen wie den problematischen Steppenwölfen einen Boden unter die Füsse und das Bürgerrecht im Reich einer unsichtbaren Gemeinschaft gibt. Er schildert den Bund der «Morgenlandfahrer», der kurz nach dem ersten Weltkriege zu einer Wallfahrt nach dem Morgenlande aufbricht. Gleich manchem einsamen Wanderer schliesst sich der Problematiker H. H. dem Zuge an — «aber in Wirklichkeit, im höheren und eigentlichen Sinn, war dieser Zug zum Morgenlande nicht bloss der meine und nicht bloss dieser gegenwärtige, sondern es strömte dieser Zug der Gläubigen und sich Hingebenden nach dem Osten, nach der Heimat des Lichtes, unaufhörlich und ewig, er war immer durch alle Jahrhunderte unterwegs, dem Licht und dem Wunder entgegen, und jeder von uns Brüdern, jede unserer Gruppen, ja unser ganzes Heer und seine grosse Heerfahrt war nur eine Welle im ewigen Strom der Seelen, im ewigen Heimwärtsstreben der Geister nach Morgen, nach der Heimat.»

Ist der *Steppenwolf* zu einem gültigen Begriff geworden für den entwurzelten, am Rande der von ihren Krankheiten untergrabenen bürgerlichen Welt sein Dasein fristenden Nachkriegs-

outsider, und prägt der imaginäre Bund der «Morgenlandfahrer» ein Symbol für die universale Zusammengehörigkeit all derer, die der Unsicherheit ihrer Welt und ihres Lebens zum Trotz um den unwandelbaren Bestand der geistigen Werte wissen und kämpfen, so stellt das *Glasperlenspiel* (das ja den Morgenlandfahrern gewidmet ist) den Brennpunkt und Inbegriff aller geistigen Werte dar. Sein Sinnbild ist das Lebenselixier aller Sehnsüchtigen, das idealische Ziel ihrer unendlichen Fahrt. Aber während in *Steppenwolf* und *Morgenlandfahrt* doch immer der Mensch, seine Fragen und Nöte das vornehmste Anliegen der Dichtung bleiben, rückt im *Glasperlenspiel* die Idee als solche ins Zentrum, und damit verlagert sich zum erstenmal bei Hesse der dichterische Schwerpunkt aus der Schicksalszone des Menschen in den Höhenbereich idealer Gegenständlichkeit. Die Idee des Glasperlenspieles ist so universal wie der Bund der Morgenlandfahrer, sie ist, mythisch betrachtet, gleichsam die Universalidee dieses universalen Bundes. Aus dem «Traum, das geistige Universum in konzentrische Systeme einzufangen», entwickelt sich, zunächst ganz anschaulich an den auf Drähten aufgereihten Glasperlen «naiver Kugelzählapparate für Kinder» «das Spiel der Spiele», um nach mancherlei Metamorphosen auf der Stufe der Vollendung «zum Inbegriff des Geistigen und Musischen, zum sublimen Kult, zur Unio mystica aller getrennten Glieder der Universitas Litterarum» zu werden. Hesse hat das Spiel, diese «Weltsprache der Geistigen», im Bewusstsein der Schwierigkeiten, die sich bei so kompliziertem Bau für die konkrete Vorstellung ergeben, immer wieder beschrieben, erläutert, in Beispielen dargestellt und analysiert. Hier seien besonders drei Aussagen hervorgehoben, die gleichsam drei verschiedene Grade oder Stufen des Glasperlenspieles bezeichnen. Und so wie dieses Spiel Sinnbild ist für eine den Geistern des Abendlandes seit der Antike vertraute Idee, so entsprechen seine drei Grade oder Stufen auch drei historischen Entwicklungsphasen, die diese Idee im Bewusstsein des abendländischen Geistes durchlaufen hat. An einer Stelle sagt Hesse, dass das Glasperlenspiel sich «unter der wechselnden Hegemonie bald dieser, bald jener Wissenschaft oder Kunst zu einer Art von Universalsprache ausgebildet hatte, durch welche die Spieler in sinnvollen Zeichen Werte ausdrücken und zueinander in Beziehung zu setzen befähigt waren.» Ein andermal — und hier hat diese Ausbildung einen weiteren Schritt nach vorwärts getan — heisst es, das Glasperlenspiel sei eine «universale Sprache und Methode, um alle geistigen und künstlerischen Werte und Begriffe auszudrücken und auf ein gemeinsames Mass zu bringen.» Auf seiner höchsten Stufe end-

lich, von den Besten gehandhabt, bedeutet das Spiel «eine erlesene, symbolhafte Form des Suchens nach dem Vollkommenen, eine sublime Alchimie, ein Sichannähern an den über allen Bildern und Vielheiten in sich einigen Geist, also an Gott.»

In einem Punkt treffen alle Definitionen des Glasperlenspieles zusammen: eine jede betont, dass das Spiel eine Sprache des Geistes ist, eine «Weltsprache des Geistes», die das geistige Universum symbolisieren soll — ausdrücklich: das geistige Universum. Wenn im Glasperlenspiel alle Geisteswissenschaften und Künste, «alle getrennten Glieder der Universitas Litterarum» zueinander in Beziehung gesetzt und auf ein gemeinsames Mass gebracht werden, so ist dieses nur möglich, weil diese Beziehung und dieses gemeinsame Mass schon von vornherein mit den getrennten Gliedern gegeben sind und nur entdeckt zu werden brauchen; denn alle geistigen Schöpfungen haben teil am Geiste, er ist das gemeinsame Mass, d. h. die Einheit, die ihrer Vielheit innewohnt. Alle Gebilde, alle Zeichen und Systeme sind, insofern sie Werk des Geistes sind, einander in der Struktur, in den Gesetzen ihres inneren Baus verwandt und aufeinander beziehbar. Die Unio mystica der getrennten Glieder aber, das «Sichannähern an den über allen Bildern und Vielheiten in sich einigen Geist» ist das Selbstbewusstsein, das der Geist von der universalen Einheit seiner Vielheit in der Wesensschau gewinnt, in einem Erlebnis weihevollen Innewerdens, das man mit Fichte «intellektuelle Anschauung» nennen darf. Das *Glasperlenspiel* eröffnet dem Schöpfer Geist tausend und abertausend Pfade durch das Labyrinth seines Wesens, lehrt ihn, schauend, vergleichend, deutend vor den Bildern des inneren Weltalls zu verweilen, die Gestaltenreihen entlangzuwandeln und die Züge ihrer gemeinsamen Herkunft zu enträtseln. Indem der Staunende so nach allen Regeln der Kunst angehalten wird, von sich selbst Besitz zu ergreifen, zu jeder seiner Formen Ich zu sagen, um schliesslich ein allumfassendes Bewusstsein seiner Proteus-Natur zu gewinnen, macht er sich, wie Hegel sagt, erst zu dem, der er an sich schon ist. Das Glasperlenspiel, in diesem Sinne durchgeführt, ist für die Spieler nicht nur ein «Selbstgenuss des Geistes», sondern ein Instrument der Pädagogik: aus der beschaulichen, regelhaft gebauten Versenkung in die Wesenseinheit alles geistigen Seins soll ein neuer Mensch ans Licht treten, der nicht nur um diese Einheit weiss, sondern auch die Kunst beherrscht, sie vielfältig auszubilden, in allen Regenbogenfarben geistigen Ausdrucks zum Schillern zu bringen. «Der Mensch, den wir meinen oder wollen», sagt der alte Musikmeister Kastaliens, «der zu werden unser Ziel ist, würde jeden

Tag seine Wissenschaft oder Kunst mit jeder anderen tauschen können, er würde im Glasperlenspiel die kristallenste Logik aufstrahlen lassen und in der Grammatik die schöpferischste Phantasie». Im gleichen Sinne hiess es schon bei Novalis: «Der vollendete Mensch sollte eine schöne Satire sein, fähig, jedem eine beliebige Form zu geben, jede Form mit dem mannigfaltigsten Leben auszufüllens und zu bewegen.»

Die Idee, die sich im Glasperlenspiel darstellt: das geistige Universum kraft intellektueller Anschauung an den Spiegel seiner eigenen Unendlichkeit heranzuführen, hat, wie Hesse betont, «eigentlich keinen Anfang, sondern ist wie jede grosse Idee, eben der Idee nach, immer dagewesen.» Hier wurde schon angedeutet, wie Fichtes, Hegels, Novalis' Gedanken in der gleichen Richtung sich bewegten, aber die Romantik ist ja erst eine späte Strömung geistigen Lebens, welche die klaren Quellen der Überlieferung weiterleitet. Bezeugt ist die Idee seit der Antike. Hesse überblickt ihre Spuren: «Jeder Bewegung des Geistes gegen das ideale Ziel einer Universitas Litterarum hin, jeder platonischen Akademie, jeder Geselligkeit einer geistigen Elite, jedem Annäherungsversuch zwischen den exakten und den freieren Wissenschaften, jedem Vermittlungsversuch zwischen Wissenschaft und Kunst oder Wissenschaft und Religion lag dieselbe ewige Idee zugrunde, welche für uns im Glasperlenspiel Gestalt gewonnen hat.»

Die drei Phasen, welche die Entwicklung des Glasperlenspieles durchläuft, sind auch in der Geschichte der Idee nachweisbar. Dort sind sie gekennzeichnet als Grade des Selbstbewusstseins, das der Geist im Masse seiner Entfaltung gewinnt. In der Frühzeit, da Mythen, Wissenschaften und Künste geboren wurden, konnte von einer Selbsterfassung des geistigen Universums die Rede nicht sein; denn dieses Universum war ja erst im Begriff, sich zu bilden und Gestalt anzunehmen. Erst als das geistige Leben sich differenzierte und spezialisierte, machte sich das Bedürfnis geltend, die ursprüngliche Einheit des Geistes festzuhalten oder widerherzustellen. Diese Wiederherstellung im Bewusstsein geht Hand in Hand mit der Ausbildung einer neuen Dimension zum Behufe einer planvollen und gesonderten Selbstverwirklichung des Geistes. Charakteristisch für die Anfänge der Selbstbesinnung ist die reflektierende und vergleichende Fühlungnahme der getrennten Glieder, die wieder zueinander in Beziehung treten. Doch je unabhängiger die einzelnen Organe des Geistes arbeiten und je klarer ihre Funktionen sich voneinander abgrenzen, desto reiner tritt auch in den scharfen Linien des Gesamtbildes «das gemeinsame Mass» hervor, in dem die Grundverhältnisse übereinstimmen.

Hesse selbst skizziert die grosse Linie der «Anfänge und Vorgeschichte des Glasperlenspieles» etwa von Pythagoras über Gnostik, Scholastik und Humanismus bis hin zur Romantik; aber auch die alten Chinesen und das arabisch-maurische Geistesleben haben zu dieser Vorgeschichte beigesteuert. In der Tat hat dann die Romantik als letzte die Idee des Glasperlenspieles aufgegriffen und diese Idee erstmalig in ihrer ganzen Tragweite erfasst und formuliert. Die Romantiker waren es, die zuerst in aller Ausdrücklichkeit die Forderung erhoben, von der das Glasperlenspiel seinen Ausgang nimmt: nämlich «die lebendige Schönheit des Geistigen und der Kunst mit der magischen Formulierkraft der exakten Disziplinen zu vereinen». «Die vollendete Form der Wissenschaften muss poetisch sein», schrieb Novalis.

Ist die Romantik also die jüngste, der Gegenwart noch spürbar nahe Epoche, von der Hesse das überlieferte und vermehrte Ideengut zu treuen Händen empfängt, so ist sie auch die letzte historische Vorläuferin des Glasperlenspieles, und die Betrachtung steht nunmehr an der Schwelle der Dichtung. Denn die Idee, die wie ein roter Faden immer wieder in der abendländischen Geistesgeschichte auftaucht, wird zwar von der Romantik in ihrer Totalität erkannt — es wird auch gefordert, dass der «geheimnisvolle Weg nach innen» das ganze geistige Universum durchmesse und erleuchte — aber, und dies ist ebenfalls typisch für die Romantik, sie begnügt sich mit der Forderung und mit blossen Ansätzen der Verwirklichung.

An diesem Punkt setzt Hermann Hesses Dichtung an. Im *Glasperlenspiel* findet die romantische Forderung ihre utopische Verwirklichung. Doch diese poetische «Realisierung» der Idee ist nur möglich, weil ihre geschichtlichen Voraussetzungen sich seit den Tagen der Romantik gewandelt haben. Die Romantik entdeckte die Schätze des «inneren Weltalls» und trug dem Bewusstsein auf, sie zu heben — und wenn dies auch nur eine späte Etappe auf einem langen, vielfältig verschlungenen Pfade bildet — die Entdeckung als solche ist schöpferisch, um sie steht der Morgenglanz einer neuen geistigen Zielsetzung und Aktivität. — Hermann Hesse lebt an einer Zeitenwende, die das Antlitz Europas verwandelt. Der Geist des Abendlandes hat seine grossen schöpferischen Jahreszeiten durchlaufen und steht nun in seinem Herbst. Doch indem er selber in das Neue untergeht als ein Hinübergehender, vermag der Blick des Nachfahren erst voll zu würdigen, was dieser Geist geschaffen hat. Das schauende Begreifen ist nichts ursprünglich Schöpferisches mehr und doch noch ein neuer, nicht mehr überbietbarer geistiger Akt der Selbstverwirklichung in der

Selbsterkenntnis. Die dritte und letzte Stufe einer vollkommenen intellektuellen Selbstanschauung ist erst in der Abendstunde möglich, da die Entfaltung dieses wesenhaften Selbst sich ihrem Ende neigt. Eine solche Abendstunde schwebt Hermann Hesse vor, wenn er die Aufzeichnungen über das Glasperlenspiel in das Jahr 2400 verlegt; zu jenem Zeitpunkt sieht er eine Entwicklung abgeschlossen, deren schmerzlicher Verlauf nicht mehr zu ändern ist.

Es kommt nicht darauf an, ob die Geschichte den Dichter hernach Zug für Zug bestätigt. Sein Werk bedarf solcher Gegenzeichnung nicht. Hermann Hesse kommt es in seiner kastalischen Utopie nur auf die wesenhafte Perspektive an: eine Idealmöglichkeit des abendländischen Schicksals im Felde der Einbildungskraft zu «realisieren» und im Bemühen um die strikte Erfüllung des Ideals das tragische Gesetz zu erweisen, dass gerade die kompromisslose Haltung ihre eigentliche Aufgabe verfehlt, nicht ohne dass dieses Verfehlen hinter der scheinbaren Lösung an eine tiefere Schicht der Problematik rührt.

Das Glasperlenspiel ist eine Spätblüte abendländischer Kultur, ja, auf der Höhe seiner Entwicklung ist «das Spiel der Spiele» ihre letzte Blüte. Es folgt in der Spur alles Geistgeschaffenen, und indem es dessen Zeichen und Werte für ein eigenes Alphabet und eine eigene Sprache übernimmt, wird ihm in der Meditation jedes Zeichen wiederum durchsichtige Offenbarung seines Schöpfer-Geistes. Dieser Geist ist alt geworden, er schafft keine neuen Werke mehr, und so stehen auch die Sinnbilder, Zeichen und Werte seiner vollendeten Schöpfung fest. Eine «Aufnahme neuer Zeichen und Formeln in den Bestand des Spieles kommt heute kaum mehr vor». Doch tausendfältig sind die Wege, die nach innen führen, tausendfältig sind die Variationen möglicher Spiele, deren schöngebaute Folge dem Geist in jedem einzelnen seiner Werke das eigene Spiegelbild zurückstrahlt. Im Sinnbild des Glasperlenspieles empfängt die Idee eines konzentrierten geistigen Selbstbewusstseins ihre ebenso eigentümliche wie an die Überlieferung anklingende Gestalt. Schon Novalis notierte sich: «Vielleicht kann man mittels eines dem Schachspiel ähnlichen Spiels Gedankenkonstruktionen zustande bringen. Das ehemalige logische Disputierspiel glich ganz dem Brettspiel.» Bei Hesse hat sich dieser flüchtige Gedankenkeim zur vollen Blüte entfaltet. Er gewinnt dem einfachen Grundschema jede erdenkliche Differenzierung ab. «Ein Leser, welcher etwa das Glasperlenspiel nicht kennen sollte, möge sich ein solches Spielschema etwa ähnlich vorstellen wie das Schema einer Schachpartie, nur dass die Bedeutungen der Figuren und die Möglichkeiten ihrer Beziehungen zueinander und ihrer

Einwirkung aufeinander vervielfacht gedacht und jeder Figur, jeder Konstellation, jedem Schachzuge ein tatsächlicher, eben durch diesen Zug, diese Konfiguration usw. symbolisch bezeichneter Inhalt zuzuschreiben wäre.» Oder auch: «Ein Thema, zwei Themen, drei Themen wurden festgestellt, wurden ausgeführt, wurden variiert und erlitten ein ganz ähnliches Schicksal wie das Thema einer Fuge oder eines Konzertsatzes. Es konnte ein Spiel zum Beispiel ausgehen von einer gegebenen astronomischen Konfiguration oder vom Thema einer Bachfuge oder von einem Satz des Leibniz oder der Upanishaden, und es konnte von diesem Thema aus, je nach Absicht und Begabung des Spielers die wachgerufene Leitidee weiterführen und ausbauen oder auch durch Anklänge an verwandte Vorstellungen ihren Ausdruck bereichern.»

Das Glasperlenspiel erschliesst dem Adepten die kastalischen Mysterien. Der Bericht über den Orden, seine Geschichte und Ziele, seine weitläufige Niederlassung als Schule und Bildungsanstalt, als Gelehrtenrepublik und asketischer Staat des Geistes, verwebt idealische Züge der abendländischen Kultur mit historisch erhärteten Formen und Fakten zu einem ebenso eigenartigen wie seinem Wesen nach einleuchtenden Gesamtbild. In der Begründung und Erhaltung der kastalischen Ordensgemeinschaft nimmt sich der abendländische Geist nach den Kriegen, Zersplitterungen und Auflösungsprozessen des 20. Jahrhunderts noch einmal zu einer späten Reinigung und Reformation des geistigen Lebens zusammen, so wie im 11. Jahrhundert etwa eine Reinigung und Reformation des kirchlichen Lebens von den Cluniazensern ausgegangen war. Im kastalischen Ordensstaat lässt Hesse die besten, durch Zucht und langlebige Tradition bewährten Kräfte der abendländischen Kultur sich zu einer makellosen Körperschaft zusammenschliessen. Der Orden ist der Wächter und Züchter einer ebenso strengen wie zarten, ebenso gewissenhaften wie musischen, ebenso scharfblickenden wie empfindlichen Geistigkeit — er repräsentiert die Idealverfassung, die der alte, mehr zum Schauen und Bewahren als zum Handeln und Schaffen geneigte Geist des Abendlandes der Elite der Epigonen gegeben hat. Diese Verfassung ist, wie schon der Ordensbegriff und die Parallele der Cluniazenser andeutet, geistlich, wennschon nicht eigentlich christlich-religiös fundiert. Der geistliche Charakter Kastaliens besteht ganz allgemein in seinem Gegensatz zu Welt und Weltleben, ist der Orden doch ursprünglich aus der «allmählichen Loslösung der Geistigen aus dem Weltbetrieb» hervorgegangen. Der kastalische Orden ist, könnte man sagen, ein von kirchlicher Dogmatik und Sinngebung emanzipierter, aber in den Gesetzen seines korporati-

ven Lebens und Wirkens eng an die grossen christlichen Vorbilder angeschlossener weltlicher Mönchsorden. Aufgabe seiner Glieder ist es nicht nur, das geistige Leben über die Erschütterungen der Krisenzeiten hinüberzuretten und zu reorganisieren, sondern mehr noch: dem abendländischen Geist im Verfolg dieser Aufgaben eine Autorität wieder zu erobern, die er seit der Antike an die christliche Kirche abtreten musste, bis sie dieser in der geschichtlichen Entwicklung nach Luther mehr und mehr verloren ging, ohne dass sich ein entsprechendes weltliches Gegengewicht herausgebildet hätte. Kastalien ist der utopische Quellpunkt dieser neuen innerweltlichen Autorität des Geistes, deren Leib die hingebungsvolle und militante Gemeinschaft der Ordensbrüder, deren Sakrament die unio mystica des Glasperlenspiels darstellt. Kastalien ist der letztliche Schritt, den der Geist zum Behufe der Mündigkeit über Luther hinaustut. Doch führt ihn dieser Schritt nicht zurück in die Welt. Er gibt seine geistliche Absonderung, zu der eine planvolle Zucht ihn anhielt, nicht auf.

Der kastalischen Sendung entspricht das Bild, das Hesse von den Ordensgebäuden und dem Rahmen der Landschaft entwirft. Ebenso wie die Idee des Glasperlenspieles hat auch die kastalische Idee ihre Geschichte. Hesse verweist auf Goethes «pädagogische Provinz» als eine historische Vorstufe, aber die Idee der Universalbildung reicht viel weiter zurück, nicht nur bis zu den grossen mittelalterlichen Mönchsorden, die wohl die nächsten Muster des kastalischen Gemeinwesens sind, sondern bis in die Antike, auf die nicht nur der Name der reinigenden und erneuernden delphischen Quelle deutet, sondern unter anderem die säulengeschmückten Anlagen der Eschholzer Schulsiedlung mit dem Haus Hellas, dem der Knabe Joseph Knecht zugeteilt ist. Der kastalische Universalorden ist als Schule und Staat des Geistes einem dreistöckigen Gebäude vergleichbar: denn noch immer empfängt das geistige Gerüst einer gealterten, emanzipierten und entgötterten Welt seine wesenhafte Struktur von Christentum und Antike. Der übernational verankerten und gestuften Gründung kommt eine stilisierte abendländische Landschaft zu, bald an das südliche Deutschland, der Gegend etwa des schwäbischen Klosters Maulbronn, bald an die deutsche Ostschweiz, vielleicht an St. Gallen, erinnernd. Zu dem alten Gedanken abendländischer Universalität stimmt der hohenstaufische Süden der Landschaft, der klösterliche Genius der alten Gebäude, die Vogelperspektive freundlich schlummernder kleiner Städte und das an viele Ahnenreihen gemahnende, ehrwürdige Profil der Ordensbrüder. Auch die Namen der kastalischen Patriarchen: Thomas von der Trave, Tegula-

rius. Bertram. Jakobus, Alexander bezeugen die gleiche idealische Stilisierung. Manche Würdenträger des Ordens erinnern an die zerfurchten, geistdurchstrahlten Bischofsgestalten Tillmann Riemenschneiders, sowie auch die kastalische Provinz als Idealstaat die verschiedensten historischen Züge sich assimiliert. Aber die Parallelen betreffen stets nur das Detail. Die kastalische Utopie als Ganzes führt ein Dasein von Dichters Gnaden, das die geschichtliche Wirklichkeit ebenso frei übertrifft, wie das Glasperlenspiel auf seiner vollkommenen Stufe «magischer Idealismus» bleibt, d. h. poetische Forderung, zu der die Idee den Geist inspiriert, ohne ihm doch die Mittel an die Hand zu geben, die unendliche Forderung anders als dichtend und denkend zu «realisieren».

Was der Pater Jakobus im Gespräch gegen Joseph Knecht über den Benediktinerorden äussert, gilt auch für die aristokratische Spätform mönchischer Ordensgemeinschaft: das weltliche Kastalien. Auch Kastalien ist eine Gründung zum Behufe der Erziehung, eine utopische Verwirklichung bestimmter pädagogischer Ideale, die Hesse nicht allein den Leitideen der Geschichte, sondern seiner eigenen, schön geträumten Idealkonstruktion eines geistigen Staates nachzeichnet. Vom utopischen Staat des Geistes ist im Abendland seit Plato immer wieder geträumt worden, ein Traum, der nicht nur die Geister, sondern auch die Herzen beschäftigt. Auch für Hermann Hesse ist das kastalische Experiment über alle kulturgeschichtliche Analogie und Folgerichtigkeit hinaus ein Traum und eine Herzenssache, weil dort «der Versuch gemacht wird, vom Geist und der Seele her Menschen zu sammeln, zu erziehen und umzuformen, sie durch Erziehung, nicht durch Eugenik, durch den Geist, nicht durch das Blut zu einem Adel zu machen, der zum Dienen wie zum Herrschen befähigt ist».

Die Biographie Joseph Knechts macht die Probe aufs Exempel. Indem sie dem Werdegang eines Götterlieblings und prädestinierten Kastaliers folgt, dessen Leben, «in klarer Stufenfolge aufgebaut», Kastaliens Sendung und Problematik zutiefst am eigenen Leibe erfährt und erleidet, indem sie den Schicksalskreis des kastalischen Heiligen Joseph Knecht durch alle Rangstationen und Gewissensphasen einer Ordensexistenz hindurch begleitet, bewegt sie sich gleichzeitig immerwährend im Kreise um eben dieses Zentralproblem Kastalien, hält ihm von den mancherlei Standorten der Lebenslegende Josephs Knechts ein entsprechend sich wandelndes Spiegelbild vor. Die Biographie Joseph Knechts ist also gleichbedeutend mit der Biographie des personifizierten kastalischen Gewissens. Diese Gleichsetzung ist nur möglich, weil die Knecht-

Biographie wesentlich anders gebaut ist als irgendeine heutige Biographie. In der Einführung spricht Hesse von dem «Ideal der Anonymität», das der kastalischen Hierarchie im Gegensatz zu dem unumschränkten Persönlichkeitskult und der aufdringlichen Neugier des 20. Jahrhunderts vorschwebt. Den kastalischen Biographen vom Jahre 2400, den Repräsentanten einer «heroisch-asketischen Geistigkeit» «interessiert nicht die Pathologie noch die Familiengeschichte, nicht das Triebleben, die Verdauung und der Schlaf eines Helden; nicht einmal seine geistige Vorgeschichte, seine Erziehung durch Lieblingsstudien, Lieblingslektüre u. s. w. Uns ist nur jener ein Held und eines besonderen Interesses würdig, der von Natur und durch Erziehung in den Stand gesetzt wurde, seine Person nahezu vollkommen in ihrer hierarchischen Funktion aufgehen zu lassen, ohne dass ihr doch der starke, frische, bewundernswerte Antrieb verlorengegangen wäre, welcher den Duft und Wert des Individuums ausmacht.»

Joseph Knecht erfüllt die beiden Bedingungen, die der kastalische Biograph seinem «Helden» stellt: er erweist sich als «durch Natur und Erziehung in den Stand gesetzt, seine Person nahezu vollkommen in ihrer hierarchischen Funktion aufgehen zu lassen», und gleichzeitig bewahrt er «den starken, frischen, bewundernswerten Antrieb, der den Duft und Wert des Individuums ausmacht». Dabei ist das einschränkende «nahezu» der ersten Forderung Vorbehalt einer Spätzeit, die genauer differenziert und sich deshalb in der Linienführung nicht völlig mit dem einfachen Paradigma älterer Geschichtsschreiber deckt. Schon in der Biographie nicht. Die Gestalt Joseph Knechts geht aber in dem Typus eines abendländischen Geistes und Ideenträgers nicht auf, wie ihn die Lebensbeschreibung umreisst. Die Biographie schildert Joseph Knecht in seinen wesenhaften Bezügen zur Welt, in der objektiven Konstellation seines Daseins und Schicksals, in seinem geistigen Ringen und Formen an einem langsam sich herauskristallisierenden geschichtlichen Eidos. Vielleicht ist die Knecht-Biographie in noch höherem Grade Biographie des Eidos, das in ihm schlummert, dem er, ein Auserwählter unter den Berufenen, dient, bis sein Gehorsam ihn jene Grenzen überschreiten heisst, die die irdische Mittlerin des Eidos, die Hierarchie, ihren Dienern steckt. Joseph Knecht scheidet aus der Hierarchie aus, da er erkennt, dass sie das Eidos nur unvollkommen repräsentiert. Aus dem gehorsamen Vollstrecker wird der gehorsamere Entdecker, der nun ohne jeden Zwischenträger, Auge in Auge mit der Sache, der er dient, seinen scheinbar eigenwilligen und doch so treu an der Idee orientierten Weg geht, ihrer unbedingten «Realisierung» entgegen.

Die abgerundete Figur des geistlichen Würdenträgers und gehorsamen Dieners Joseph Knecht empfängt ihr inneres Leben von dem Spiegel seiner Persönlichkeit, wie ihn die hinterlassenen Schriften bewahren. Hesse gelingt in seinem Gesamtwerk etwas sehr Kunst- und Geheimnisvolles: die Gestalt Joseph Knechts wird in verschiedenen poetischen Dimensionen ausgebildet und erhält so das unergründliche Leben seelischer Tiefe, die gedrängte Fülle der Innerlichkeit, die das Relief der Erzählung allein nicht geben kann. Die Wesenseinheit und Ganzheit der Knecht-Gestalt ist weder in der Lebensbeschreibung noch in den Gedichten noch in den Lebensläufen allein beschlossen, sie baut sich aus ihnen allen auf. Dank der mehrfachen Dimensionierung ist Joseph Knecht eine plastische Figur, die von jeder Seite ein anderes Gesicht zeigt. Zu dem paradigmatischen Kreis der Knecht-Legende, den Lebensstationen und geistigen Standorten, die sie durchläuft, gesellt sich der Blick in die inneren Räume seiner seelisch-geistigen Welt. Die klaren Strophen der Gedichte und die «gesteigerten Selbstbildnisse» der drei Lebensläufe fassen die Musik und die Bilderfolgen des inneren Weltalls in den Abguss der Sprache, sind unmittelbarer Abdruck von Joseph Knechts Persönlichkeit ohne jede vermittelnde Einschaltung des Dichter-Biographen. Auch die Verse und Lebensläufe stehen unter dem Formgesetz des Paradigma. Sucht die Biographie den objektiven Umriss zu geben, mit dem die musterhafte Lebensbahn Joseph Knechts sich vor dem geistigen Auge des Betrachters abzeichnet, so zeichnen die hinterlassenen Schriften den subjektiven Umriss der Innerlichkeit, brechen den seelischen Kern dieses Daseins auf und lassen sein Geheimnis als kristallene Essenz verströmen. In diesen Bekenntnissen geht es, den Grundsätzen Kastaliens getreu, niemals um eine private und intime Erlebniswelt, sondern um die reine Spiegelung der Seele, des Gemütes, um die innere Bestimmung, die das Gemüt sich ahnungsvoll setzt und der die Einbildungskraft auf bilderreichen Wegen nachgeht. Die poetische Form der Selbstbekenntnisse Knechts ist die gleiche wie die der Lebensbeschreibung: die Legende. In seinen Versen wählt Joseph Knecht das ehrwürdige Kleid der Legende, um die Fragen, Erkenntnisse und Visionen seines geistigen Horizontes gleich Sternbildern von sich abzulösen. Oder auch formuliert er diese Fragen, Erkenntnisse und Visionen nackt, in einem strengen Rhythmus, der der strengen Intuition der Wesensschau gemäss ist. Aber ob Legende oder Betrachtung, stets geht es in Knechts Versen um überpersönliches Ereignis — um das Schicksal des Geistes im späten Abendlande, um das Bild, das ihm ein ebenso feingeschliffener wie hinter-

gründiger, ebenso klarer, wie die leisesten Trübungen annehmender Spiegel zurückwirft. Doch indem die Strophen Knechts Gedanken und Gesichte aussagen, fassen sie auch den Unterstrom an geistiger Problematik, der Knechts eigenster Besitz ist. Er offenbart Knechts persönliche Stellungnahme und Gesinnung, ohne diese von dem Eidos, auf das sie hinblickt, abzulösen und zu einem besonderen Gegenstande der Reflexion zu machen.

In der Lebensbeschreibung Joseph Knechts wird berichtet, dass er sowohl die Verse als die Lebensläufe in jugendlichem Alter geschrieben habe, und wirklich ist es das Jünglingsantlitz Knechts, das die «gesteigerten Selbstbildnisse» der drei Legenden festhalten, sein Antlitz aus der Zeit, da er noch ein gläubiger Kastalier und von den hierarchischen Zielen erfüllt war. Das Ideal des jungen Joseph Knecht, das er in den Geschichten vom Regenmacher, vom Beichtvater Josephus Famulus und vom indischen Yogin umwirbt, ist das Ideal des Heiligen, des die Welt in Opferbereitschaft oder Demut oder innerer Einkehr überwindenden Geistes. Der Regenmacher, der Beichtvater und der Yogin haben miteinander die Kraftquelle ungewöhnlicher seelischer Energie gemein, die Fähigkeit einer geistigen Konzentration und Willensspannung, die magisch genannt werden darf. Der zum Opfer Bestimmte, der einfältige Diener und der armselige Klausner sind nach aussen hin Wehrlose und doch im innersten Kern ihrer Seelenstärke Unverwundbare, heilige Sieger. Doch nicht nur die Gestalt des Heiligen beschäftigt das Herz des jungen Joseph Knecht, der ja in dem alten Musikmeister des Ordens das Beispiel eines solchen späten kastalischen Heiligen selbst vor Augen hatte, sondern daneben die Gestalt des Jüngers, das Verhältnis von Meister und Jünger und die Nachfolge des geistigen Erben. Jede der Legenden wandelt die Perspektive des eigenen Weges mit neuer Schau und Deutung an. Darin nur stehen der Knabe Knecht, der Pater Josephus und der Hirtenjüngling Dasa in Gegensatz zum Kastalier Joseph Knecht, dass sie in weit reicherem und schicksalvollerem Erleben an der Sinnenwelt teilhaben, dass sie nicht wie Joseph Knecht von Anfang an ein prädestinierter Kastalier, von Anfang an prädestinierte Heilige sind, sondern erst ein Erdenleben in der ganzen strotzenden Fülle menschlicher Erfahrung auskosten, ehe sie zum verklärten Einsichtigen oder zum Gegenteil des Weltmenschen, zum heiligen Asketen hinaufwachsen. Joseph Knecht beschenkt seine mythischen Inkarnationen mit all den Gelegenheiten zur Empfindung, mit all der Sinnenfreudigkeit, die er selbst in sich nur sublimieren, nicht realisieren durfte. In den Gestalten des Knaben Knecht, des Beichtvaters und des Hirten-

prinzen Dasa lebt er seine Weltliebe mit all ihrer Problematik aus, um schliesslich an den Punkt heranzuführen, da vom kastalischen Gesichtspunkt aus ein solches Leben sich selber ad absurdum führt und in eine neue geistige Zielsetzung umschlägt. Ihm selbst, dem Deuter und Bekenner Joseph Knecht, ist da etwas vorenthalten, aber auch — wennschon nicht im Geiste, so doch im Fleische — erspart geblieben. Er ist den kürzesten Weg gegangen, nicht den Weg des Suchers oder Büssers oder Liebenden, sondern den strengen Weg «klarer Stufenfolge».

Wie die Knecht-Biographie sind auch die Legenden geistlich strukturiert, legen ihrem Weltbild den kastalisch-mönchischen Gegensatz von Welt und Geist zugrunde. In der Vorzeit-Legende vom Regenmacher ist dieser Gegensatz zwar noch nicht eigentlich vorhanden, es wird hervorgehoben, dass der Geist sich noch nicht selbstherrlich vom Weltganzen abgespalten habe — aber kastalisch ist an dieser Geschichte, dass der Geist doch schon im Zuge ist, diese Abspaltung vorzubereiten: in einer primitiven, ahnendämmrigen Welt ist er unablässig wachend, grübelnd und deutend an der Arbeit, sich zum Bewusstsein der Welt und damit zu einem neuen Weltbild und einem neuen Bewusstsein seiner eigenen Aufgaben durchzuringen.

Das Ideal einer Heiligung durch den Geist ist ein unbedingtes, asketisches Ideal, mit dem der Jüngling über die Welt hinaus, nicht wie der reife Joseph Knecht in sie hinein strebt. Doch diese Weltüberwindung ist nicht hochmütig gemeint. Wenn Joseph Knecht auch den geraden Weg der Berufung gegangen ist, so hat doch noch dieser Weg seine unsichtbaren Klippen, Versuchungen des Geistes, die nur durch die entschlossenste Konzentration auf Weg und Ziel zu bannen sind. Jeder der drei Lebensläufe erreicht seinen inneren Gipfelpunkt in dem eigenartigen Beispiel einer solchen magischen Verdichtung und Spannung eigentlich passiver Seelenkräfte, die im absoluten geistigen Sinn der Legende eine heilig übermenschliche Aktivität ausstrahlen. Die Verklärung der Opferfreudigkeit, der Demut und Versenkung ist bezeichnend für die Auffassung, die der junge Joseph Knecht von seiner Sendung hat. Der strenge geistige Dienst, zu dem er berufen ist, fordert von dem Erwählten Gehorsam und die reine Unterwerfung einer ganz nach innen gerichteten Aktivität.

So bunt das Geschehen in den Lebensläufen lockt, so sparsam ist die «Handlung» der Biographie. Diese Handlung — der paradigmatische Weg Joseph Knechts von der Kindheit über Berufung, Studienjahre, Dienst, Amt und Würden im Kastalischen Orden wieder zurück in die Welt, aus der er einst gekommen,

— stellt mit ihrem Kreislauf das Gerüst der Erzählung, an dem sich eine anders dimensionierte, weit anspruchsvollere «Handlung» entlangrankt: die geistige Auseinandersetzung mit dem Problem Kastalien, die wesenhafte Beleuchtung dieses Problems von seinen verschiedenen Aspekten und schliesslich das Durchstossen seiner Hüllen und Vordergründe, das Vordringen bis zu jenem Kernproblem, das sich hinter der besonderen kastalischen Lösung verbirgt. Die eigentliche Handlung der Knecht-Biographie besteht in dem Kreis, den die Wesensschau abschreitet. Ihre Aktualität ist eine ideale Aktualität.

Der kastalische Orden setzt die Realisierung eines lang gehegten abendländischen Traumes ins Werk: er enthüllt und verklärt die Selbst-Herrlichkeit des Geistes, deren Inbegriff das Glasperlenspiel ist. Die kastalische Hierarchie ist die denkbar vollkommenste Organisation, die der Geist seiner Selbst-Herrlichkeit gegeben hat; ihre Autorität erscheint dem Knaben Joseph Knecht, da er an sie herangeführt wird, göttlich absolut. Und doch klingt die innere Problematik der «geschichtlosen» pädagogischen Provinz, mehr oder weniger bewusst, schon von früh auf im kastalischen Erlebnis Joseph Knechts an, ist diesem Erlebnis beigemischt wie der dunkle, ahnungsvoll zögernde Ton im vollen Akkord nicht fehlen darf. Hesse selber geht es nicht um eine poetische Apotheose seiner Utopie, sondern um die faktische Durchprüfung ihrer ideellen Grundlagen und dichterisch um die schönen Variationen eines wahrhaft geistigen Konzertes von Seiten aller jener Stimmen, die die verschiedenen Gesichtspunkte einer solchen Prüfung vortragen und interpretieren. Der rote Faden der Knecht-Biographie ist der «Zuwachs an Problematik, freilich auch an Horizont», den der Eliteschüler Knecht im Masse seines scheinbar so glatten und fraglosen Aufrückens gewinnt, die Veränderung, die sein Geist- und Weltbild erfährt, da es der Kritik des Weltmenschen Plinio, dem lebenskundigen Blick des Pater Jakobus, den Scheuklappen des empfindlichen Tegularius, schliesslich der eisernen Konsequenz kastalischer Notwendigkeit begegnet. Von jeder Begegnung mit einer sehr anders gearteten Sichtweise bleibt etwas in Knechts Bewusstsein haften, er empfängt Belehrung, lernt mit fremden Augen sehen, und das langsam reifende Ergebnis dieser Auseinandersetzungen ist, dass der «Erzkastalier» Joseph Knecht, der makellose Repräsentant kastalischer Gesittung, Gesinnung und Geistigkeit, auf Grund seiner sparsamen Berührungen mit der ausserkastalischen Welt, die ihm vor allem in Plinio und Pater Jakobus entgegentritt, sein eigenes, will sagen: das kastalische Weltbild berichtigt.

Joseph Knecht bezeichnet den Konflikt, der seine kastalische Existenz von Zeit zu Zeit immer wieder mit Zweifeln heimsucht, als den Konflikt der ästhetischen und der ethischen Einstellung zum Leben. Der Angelpunkt dieses Konfliktes ist das Verhältnis von Geist und Welt, welches überhaupt das Kernproblem der Dichtung vom Glasperlenspiel darstellt. Je länger Joseph Knecht in Kastalien lebt, dient und lehrt, je mehr die kritischen Stimmen «von draussen» aus der eigentlichen Welt seinen Blick für das kastalische Gemeinwesen schärfen, desto angelegentlicher muss auch die Frage in ihm pochen, ob dies überhaupt die Aufgabe des Geistes sei, sein könne, sein dürfe: Selbst-Herrlichkeit zu entfalten, unbekümmert um alles, was an dieser Herrlichkeit nicht teilhat und diesseits ihres Bannkreises sich bewegt, was aber doch in seiner Trägheit und Indifferenz die Grundlagen alles geistigen Lebens schafft, ausschliesslich seinen eigenen Problemen und Zielen sich zuzuwenden. Das Glasperlenspiel als kultische Feier der Selbst-Herrlichkeit des Geistes ist der vollkommenste und gleichzeitig fragwürdigste Endpunkt jenes «Weges nach innen», den die ästhetische Geisteshaltung der Romantik erstmals zum Programm erhob. Joseph Knecht erkennt: der kastalische Gegensatz von Welt und Geist ist im Grunde ein falsch abgeleiteter Gegensatz. Die Vorbilder Kastaliens — die alten Mönchsorden — sahen hinter dem asketischen Gegensatz Welt-Geist doch immer die eine absolute Realität: Gott, die Geist und Welt umschloss, an deren Kraftsphäre der kleine geistliche Mönchsstaat stets angeschlossen blieb, deren Ausstrahlungen das Ordenswesen vor jeder Abspaltung und Erstarrung behüteten. Der kastalische Geist hat den Anschluss an eine Wirklichkeit, die über ihn hinaus liegt, nicht mehr. Er, der sich einzig selbst als göttlich und unendlich begreift, der nichts Höheres erstrebt als das bewusste Durchlichten der eigenen göttlichen Unendlichkeit, müsste in seiner aufgeklärten Frömmigkeit auch wissen, dass er zwar die Krone der Schöpfung, aber doch eben nur ihre Krone ist, dass er in Herkunft und Zukunft verpflichtet bleibt der Welt, der er entstammt, dem breiten Gang der Geschichte, an dem er von je beteiligt ist. Joseph Knecht erkennt: ein kastalischer Geist-Staat, der von Welt und Geschichte absieht, um seine Kräfte in ästhetischer Hingabe nur an die eigene «geschichtslose» Herrlichkeit zu wenden, lebt an den verantwortungsvollen Aufgaben des Geistes vorbei. Diese — hier meldet sich der ethische Gesichtspunkt — heischen gerade: Mitarbeit an der Welt, aus der der Geist doch hervorgeht, von der seine Existenz und Wirksamkeit in jedem Falle abhängig bleibt, so dass sie sein natürliches Betätigungsfeld darstellt. Denn,

sieht der Geist von der Tatsache ab, dass er selber ein Teil der Welt und der Geschichte ist, zieht er sich in sich selbst zurück und setzt eine Kluft, wo lebendige Wechselwirkung und Synthese stattfinden sollte, so rächt sich diese willkürliche Abspaltung nicht nur an der Welt, sondern ebenso an ihm selbst, der, von den eigenen Wurzeln abgeschnitten, allmählich vergreisen und hinsterben muss.

Die Geburtsstunde Kastaliens war das Bedürfnis eines späten, von Kriegen und Leiden erschöpften Zeitalters nach geistiger Reinigung und Erneuerung. Aber die Ordenshierarchie, sowie sie sich über diesen bestimmten geschichtlichen Augenblick hinaus organisierte und befestigte, ist nicht offen geblieben gegen die Welt, an deren «heroisch-asketischer» Wiedergeburt sie doch mitzuarbeiten berufen war. Kastalien hat im Laufe der Zeit vergessen, dass der Orden der erste Diener des weltlichen Staates sein sollte, es ist dahin gelangt, sich als Selbstzweck zu empfinden und zu geniessen. So ist die Geschichte des kleinen kastalischen Staates im Staate die Geschichte einer immer fortschreitenden geistigen Abkapselung und Introversion, deren Ergebnis ebenso sehr eine höchste aristokratische Kulturtradition und Zucht wie der geistige Hochmut der Dekadenz, die Unfähigkeit zu vorbehaltlosem Dienst an der Gemeinschaft ist. Der alte abendländische Traum eines ausschliesslich dem Schönen und Guten geweihten geistigen Reservates, eines ästhetischen Geister- und Lebensbundes, wie er vor allem in der Romantik Gestalt annahm, erweist also am idealischen Exempel des späten Kastaliens die Gipfelhöhe universaler Herrlichkeit wie die Unzulänglichkeit solcher Entwicklung. Der einzig sich selber geniessende Geist stellt eine Sackgasse geschichtlichen Lebens dar — und als eine solche Sackgasse empfindet Joseph Knecht, das kastalische Gewissen, im Zenith seiner Laufbahn die Hierarchie. Dem Knaben und dem Manne Joseph ist die eigene Bestimmung schon mit dem Namen Knecht gewiesen: er ist zum Diener der Idee prädestiniert zu ihrem Treuhänder und Anwalt in der Welt; seine Aufgabe ist es, die Idee zu realisieren. Aber welcher Idee dient Joseph Knecht?

Je höher Joseph Knecht in den hierarchischen Ämtern aufrückt, je selbständiger er die kastalischen Zustände beurteilen lernt, desto unabweisbarer bedrängt ihn die Entdeckung, dass die Hierarchie gar keine absolute Autorität besitzt, weil Kastalien seine Idee nicht vollkommen repräsentiert, sondern nur eine durchaus problematische Annäherung an das Eidos darstellt. Zwischen der Idee und der kastalischen Erscheinung lernt Joseph Knecht immer klarer unterscheiden und erst, da sein Auge sich der Brille

entwöhnt hat, durch die er einfach «kastalisch» sah und urteilte, «erwacht» er zu jener geistigen Mündigkeit, die ihm das Eidos, dem er ein Leben lang gedient hat, enthüllt. Das Eidos, das hinter Kastalien steht und doch nicht Kastalien ist noch in Kastalien aufgeht, ist das Eidos des geistigen Seins, das Eidos des geistigen Lebens in der Welt, das dem Menschen keine geschichtslose Insel, sondern die Verantwortung des Geschichtsträgers und -bildners zuweist. Dem Menschen ist aufgetragen, das Eidos des geistigen Seins zu erkennen und zu realisieren. Die Dichtung vom Glasperlenspiel wandelt hier auf ahnenreicher Spur. Wie der Bildungsroman der deutschen Klassik, Romantik und Biedermeierzeit, betrachtet auch sie als ihr vornehmstes Anliegen das Problem menschlicher Erziehung.

«Wir Kastalier sind Schulmeister», sagt Joseph Knechts Freund Carlo Ferromonte einmal, und auch unter diesem Aspekt erweist sich die Ordensgemeinschaft als Pflanzschule einer grossen deutschen Tradition. Die Gestalt des Schulmeisters ist seit den Tagen Goethes und Jean Pauls, Pestalozzis und Gottfried Kellers ein bedeutsamer Faktor der Kultur, von dem Gedeih und Verderb der jungen Saat abhängt. In der historischen Aufgabe, Generationen von Schulmeistern auszusieben und heranzubilden, liegt letzten Endes Kastaliens Daseinsrechtfertigung vor der Welt. Von jeher hat auch Joseph Knecht das Lehren und Erziehen als einen Schwerpunkt seines kastalischen Daseins empfunden. Das Amt des Schulmeisters bietet ihm die harmonische Synthese der Gegensätze seines Wesens: Beschaulichkeit und Aktivität, Lernen und Lehren, Forschen und Erziehen vereinen sich hier zu einem «schönen Ganzen» vorbildlicher Tätigkeit. Der rechte Schulmeister ist ein Mann von goethischer Gesinnung und Lebenskunst, dessen ethisches Bemühen auf eine harmonische Entfaltung des Individuums im Zeichen des inneren Gleichgewichtes und der rechten Masse abzielt.

Die kritischen Bedenken, die sich in Joseph Knecht allmählich gegen Kastalien ansammeln, setzen gerade am Kernproblem des kastalischen Schulmeisters an. — Von Plinio geweckt, vom Pater Jakobus an Welt und Wirklichkeit herangeführt, von der Hierarchie mit den neuen Problemen allein gelassen, wehrt sich Joseph Knecht immer mehr gegen die rein ästhetische Struktur der «pädagogischen Provinz», weil diese Kastaliens eigenste Mission: der Welt Erzieher und Schulmeister zu geben, in Frage stellt. Ein überzüchtetes geistiges Aristokratentum erweist angesichts der Forderungen der Wirklichkeit seine Dekadenz. Die verhängnisvollen Konsequenzen des kastalischen Gegensatzes von Welt und Geist treten am drastischsten an der kastalisch gebildeten Lehrerelite

in Erscheinung. Wie, fragt sich Joseph Knecht, soll ein Geistiger, der die Welt verachtet und flieht, diese Welt etwas lehren können? Wie soll einer, der nur die Früchte des Geistes geniessen, aber von seinem Wachsen und Sterben, von seinen Kämpfen und Niederlagen, wie soll einer, der von der Geschichte nichts wissen will, Erzieher einer Jugend sein können, die die Geschichte der Zukunft gestalten soll?

Die Erkenntnis, die dem Kastalier Joseph Knecht in einem dem Dienst am Geiste geweihten, aber dennoch weltoffenen und verantwortungsbewussten Leben heranreift, die seine eigenste Schau des geistigen Eidos spiegelt, wird vielleicht am besten mit dem Satz des Novalis wiedergegeben: «Wir sind auf einer Mission: zur Bildung der Erde sind wir berufen.» Die Mission des Geistes ist die Bildung der Erde — und um diese Mission für sein Teil auf sich zu nehmen in der Sendbotenrolle des Erziehers und Schulmeisters, verlässt Joseph Knecht Kastalien. Die Kunst der Menschwerdung, so erkennt er, verlangt die Mitarbeit des Geistes an der Welt, nicht die Flucht in die wohltemperierte Treibhausluft des Ideals.

Erst mit dem Ausscheiden aus der Hierarchie wird Knechts Lebensbahn, seine Berufung nach Kastalien, sein langer Dienst und Aufenthalt in der pädagogischen Provinz, seine scheinbare Fahnenflucht durchsichtig in ihrem Verhältnis zum Zentrum, das sie umkreist. Dieses Zentrum ist nur scheinbar Kastalien. Mit jeder Schicksalsetappe durchdringt die Wesensschau Joseph Knechts eine neue Hülle, bis Kastalien dem Abschiednehmenden den Blick auf das Eidos ganz freigibt. Im Bewusstsein der inneren Notwendigkeit und echten Folgerichtigkeit seines Weges verlässt er den Orden und weiss jedem Vorwurf der Inkonsequenz zum Trotz, «dass die ‚Willkür' seines jetzigen Handelns in Wahrheit Dienst und Gehorsam war, dass er nicht einer Freiheit, sondern neuen unbekannten und unheimlichen Bindungen entgegenging, nicht ein Flüchtling, sondern ein Gerufener, nicht eigenwillig, sondern gehorchend, nicht Herr, sondern Opfer».

Verlässt Joseph Knecht Kastalien mit dem pädagogischen Bestreben, ein fruchtbareres Verhältnis zwischen Geist und Welt in die Wege zu leiten als der kastalische Gesichtspunkt es erlaubt, so erfüllt sich doch sein Schicksal in ganz anderer Weise, als er selber vorsorgend plante. Sein Leben bricht jäh ab, doch bei tieferem Hinschauen zeigt sich, dass es nicht eigentlich abbricht, sondern dass der Kreis, in dem es verläuft, sich schliesst, sich zur paradigmatischen Figur rundet. Aus dem Dunkel einer unbekannten Herkunft zum Strahl der Berufung verpflichtet, taucht dieses Leben auf seiner Höhe in das Dunkel eines plötzlichen Todes

zurück: Geheimnis waltet über dem Anfang und dem Ende Joseph Knechts, zwei Sphären berühren einander im Mysterium und schaffen so den Nährboden der Legende. Die Wellenringe, die das Knecht-Schicksal zieht, greifen weiter und weiter, bis ins Wunderbare hinein, und so erreicht der Dichter seine Absicht, dass «das, was die Legende berichtet, als letzte Stufe dieses Lebens völlig den vorhergegangenen zu entsprechen scheint.»

Ist Joseph Knechts kastalische Existenz durch ein schrittweises «Erwachen», durch die Ausweitung seines menschlichen Horizontes und das Mündigwerden der Erkenntnis charakterisiert, so vollzieht sich in der Legende seines Endes ein letzter aktiver Durchbruch in neue Tiefen des Seins, ein der Wesensoffenbarung angemessenes Mysterium des Geschehens, das vom Eidos selber inspiriert scheint. Diese Inspiration gibt dem Endkapitel der Knecht-Biographie seine legendäre Weihe, sie «realisiert» die Grundstimmung der imaginären Lebensläufe mit überpersönlicher Vollmacht. Erst mit Joseph Knechts Tod erreicht die ahnungsvolle Bereitschaft seiner Jünglingsjahre die letzte Stufe der Vollendung. Sind der Regenmacher, der Beichtvater und der Yogin nur traumhafte Verkörperungen eines Ideals diesseits jeder Erfahrung, so demonstriert Knechts Entrückung die Wandlung und Entwicklung, die dieses Ideal unter dem Einfluss und in der lebendigen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit durchlaufen hat. Der reife Joseph Knecht ist nicht «der Heilige» der Lebensläufe, der — selbst noch in so asketischer Gestalt — das höchste Glück der Erdenkinder: die Persönlichkeit darstellt; Joseph Knecht erscheint in der letzten Phase seines Erdenwandels gleichsam als Medium des Eidos, als durchlässiger Kristall mahnender Strahlung, als ein Werkzeug überpersönlicher und übervernünftiger Mächte, das, indem es ahnungsvoll gehorcht, die geheime Absicht erfüllt. Denn Joseph Knecht führt sein Ende nicht «eigenwillig» herbei, es wird an ihm vollzogen, er ist wirklich «Opfer» unbekannter Mächte, Opfer des Schicksals, Opfer des Eidos, dem er dient — aber mit diesem letzten, gehorsam gespendeten Opfer nun auch die «klare Stufenfolge» seines Lebens mit dem tiefsten Geheimnis des Seins: mit dem Mysterium krönend. Der jähe Tod Joseph Knechts beleuchtet die unbedingte — man möchte sagen: religiöse — Abhängigkeit, in der Knecht freiwillig den Gewalten dient, die sein Schicksal formen, die es steigern und zur Vollendung bringen in einer Weise, die jede Absicht Knechts übertrifft und doch seiner eigensten Bestimmung so übermenschlich gerecht wird. Dies ist das tiefste Geheimnis der durchsichtigen Lebensbahn Joseph Knechts, dass sein Werben um das Eidos des Geistes stets gebun-

den bleibt an das Walten dunkler Lebensmächte, die ihn schliesslich zurückschlucken ins Namenlose, doch nicht ohne dass im Augenblick der Entrückung noch einmal wie Sonne durch Wolken das Eidos strahlend hervorbricht, um mit neuem Ruf einen neuen Jünger zeugend ins Herz zu treffen. Niemals vorher hat Hesse menschliches Dasein an so grossem Beispiel verdichtet. Joseph Knecht ist ebenso sehr scharfkantig gezeichnete Persönlichkeit wie namenloses Daimonion. Das Schicksal, das er vorlebt, ist der «Glücksfall» einer Entwicklung, die in intuitivem Einverständnis mit dem Gesetz zum Paradigma des Gesetzes wird.

Verzichtet Joseph Knecht willentlich auf die Privilegien des geistigen Aristokraten, um sich den Pflichten zu unterziehen, die der Gebildete gegen die Welt hat, und wünscht er auf dem neuen Boden die exklusive Führerrolle mit dem Alltagsdienst des Schulmeisters zu vertauschen, so erteilt ihm doch das Schicksal einen anderen Auftrag: nicht das Vorbild zu lehren, sondern selber Vorbild zu sein, nicht an die Idee zu mahnen, sondern im Sinne Nietzsches, von ihr zeugend, unterzugehen als ein Hinübergehender. Und dieser letzte mythische Auftrag, nur noch Gefäss und Repräsentant des Eidos zu sein, stimmt genau zu Knechts innerster Liebessehnsucht, die nicht dem Freunde und Nächsten, dem Kollegen, dem einzelnen Schüler gilt, sondern dem Zukunftsbilde einer neuen Generation, dem Ideal einer kommenden Gesamtheit. Es ist die Fernstenliebe, die Liebe zum Eidos eines neuen Menschen, die Joseph Knecht aus Kastalien in die Welt und aus der Welt in den Tod hinüberleitet. Die Abhängigkeit dieser Liebe von der Idee ist religiöse Abhängigkeit. Denn es geht hier nicht um pädagogische Reformen und Änderungsvorschläge eines kritischen Kopfes, sondern um die unmittelbare Teilhabe der Wesensschau.

Hinter Joseph Knechts Streben nach dem bürgerlichen Amte des Schulmeisters und Erziehers sind tiefere Schichten seines Wesens in Bewegung, denen es weniger auf eine intellektuelle und geistige Vervollkommnung als auf eine innerste Erweckung und Verwandlung des jugendlichen Menschen ankommt. Nicht wissend, sondern sehend soll er werden. Deshalb beschert das Schicksal Joseph Knecht auch keinen eigentlichen Schüler mehr, aber es beschert ihm gleich dem Regenmacher, dem Beichtvater und dem Yogin den geistigen Erben und Nachfolger. Es ist eine aristokratische Ordnung, dass Einer wieder Einen findet und in diesem Einen sich erfüllt. Knecht, der auf die dünne Luft der kastalischen Elite verzichtet, um sich der vielfältigen Welt und Wirklichkeit zur Verfügung zu stellen, begegnet draussen einem Jüngling, der die unbewusste Fülle knospenhaften Lebens in mythischer Voll-

kommenheit repräsentiert. Joseph Knecht kommt als Zeuge einer alten vornehmen Welt und als Liebender eines neuen Menschenbildes, in dem Jüngling Tito findet er das neue Eidos verkörpert, aber es schläft noch in ihm. Die Begegnung Knecht-Tito ist also — um in der Sprache des kastalischen Biographen zu reden — die klassische Begegnung zweier Typen, von denen der eine den Adel des Geistes, der andere den Adel naturhafter Lebensunschuld darstellt. Knecht erkennt die Aufgabe, vor die dieser edle Gegensatz ihn stellt: im Jüngling Tito — im morgendlichen Antlitz einer neuen Menschheit — wieder das «schöne Ganze» zur Entfaltung zu bringen, das Streben nach Vollkommenheit zu wecken, das in harmonischer Berücksichtigung aller Kräfte und Anlagen, der geistigen wie der natürlichen, stets auf das Eidos des Menschseins gerichtet bleibt.

Je spröder und unverbildeter das Material ist, desto reichere Möglichkeiten hat der Menschenbildner. Knecht findet Tito «härter, unzugänglicher, geistferner, heidnischer» als er und seine kastalischen Kameraden gewesen waren. Eben deswegen verspricht der Jüngling Tito aber auch mehr als sein Lehrer Knecht und sein Vater Plinio zu ihrer Zeit versprochen hatten. Denn im Freundespaar Knecht-Plinio fand doch am Ende der kastalische Gegensatz von Welt und Geist seine klassischen Vertreter, die bei aller Einsichtigkeit und Liebe zum Antipoden nun einmal in ihrer Haut steckten und ihre eindeutige Bestimmung zu erfüllen hatten, sei es im Reich des Geistes, sei es im Weltgetriebe. Der Weltmensch Plinio leidet an der Nur-Welt, der Kastalier Joseph am Nur-Geiste, der «heidnische» Knabe Tito ist unberührt und unbeschwert von diesem Gegensatz, in ihm lebt noch die Kraft und Einheit ungebändigter menschlicher Natur. Aber gerade deshalb ist Tito empfänglich für die Mahnung, die von dem durchgeistigtsten Wesen Joseph Knechts ausstrahlt. Diese Mahnung ist die Vorstufe der Erweckung und Berufung, die mit dem Tode Joseph Knechts an Tito herantritt. Das Bewusstsein einer geheimen Mitschuld an Knechts Tod macht den «reinen Toren» Tito sehend. An der tragischen Verantwortung, die ihm aus heiterem Himmel aufgeladen wird, erwacht sein Gewissen und mit dem Gewissen das Gefühl für das menschliche Eidos, das kaum, da es in sein Leben getreten, ihm schon wieder entrückt ist. Am Verlust erwacht Tito zum Bewusstsein dessen, was er «kaum gegrüsst, verloren» hat und zu einem ahnungsvollen Wertempfinden, das ihn empfänglich und bedürftig ausschauen lässt nach jenem geistigen Licht, von dem Joseph Knecht zeugte. Dieses Licht, so ahnt Tito, ist mit dem Tode Joseph Knechts nicht erloschen. Es ist

nicht identisch mit Knechts Persönlichkeit. Nur der Mittler schwand, aber mit seinem Schwinden gibt er dem Blick das Ur-Bild der Idee preis, das die menschliche Gestalt verdeckte.

So erlebt Tito die Berufung weit elementarer und unmittelbarer als einst der Knabe Joseph. Denn ihn führt kein Götterbote behutsam in den Vorhof eines geräumigen, weise gestuften Tempels, sondern das Schicksal selber weiht ihn ein. Damit fällt für ihn aber auch der Umweg fort, der für Joseph Knecht mit seinem Aufenthalt in Kastalien vorgezeichnet war. Lange brauchte Knecht, ehe Kastalien ihm durchsichtig für das Eidos wurde. Mit dem Tode Knechts steht nichts Menschliches mehr zwischen Tito und dem Eidos. Von jenen himmlischen Mächten ins Herz getroffen, die den Armen schuldig werden lassen, findet er sich ebenso nackt dem Schicksal wie dem Eidos gegenüber. Schicksal und Eidos aber stehen für Tito in geheimer Verbindung. Denn was eben noch mit namenlosen Kräften ihn umwarb, trägt nun ein wesenhaftes Antlitz, das freilich in der künftigen Wirklichkeit des Lebens erst «realisiert» werden muss.

Unschuldig wissend geworden, ist Tito doch kein Parsifal; die geheimnisvolle Botschaft führt ihn nicht aus der Welt in ein Ritter- und Gralsreich zurück, das Joseph Knecht gerade verlassen hat. Tito gehört der Welt und der irdischen Sonne an — Bild einer verjüngten, noch unverbrauchten Menschheit, zu der Joseph Knecht sich gezogen fühlt, da Kastalien ihn die Wahrheit der Worte Schillers gelehrt hat, «dass es auch um den Stamm getan ist, wenn die Wurzeln fehlen». Abschiednehmend darf Knecht Titos Gaben noch erkennen und bewundern, darf den Eros der Idee in ihm entzünden, ehe sein Gestirn sich neigt und das des anderen am Horizonte aufgeht.

Nicht nur thematisch steht das *Glasperlenspiel* der deutschen Romantik nahe, sondern auch in der poetischen Form. So wie etwa der *Heinrich von Ofterdingen* des Novalis die innere Unendlichkeit seines Themas auszuschöpfen sucht, indem er es in den verschiedensten Spiegeln des Dichters auffängt: im Vers, im Märchen, im Zusammenhang der Erzählung und noch in der geistbezogenen Fülle der Sinnbilder und Gestalten jene innere Mitte festhält, die sie alle deutend umschweben, so nähert sich auch das *Glasperlenspiel* seinem Zentrum mit dem Spiegel verschiedener Ausdrucksmöglichkeiten, die dem Dichter zu Gebote stehen. Aber wo der Romantiker lose Bruchstücke zusammenfügt, errichtet Hesse ein straff gegliedertes, dreidimensional gebautes Ganzes, dessen Teile sich mit innerer Notwendigkeit aneinanderschliessen und den Plan des Dichters bis ins Letzte verwirklichen. Damit lässt

er das weniger konsequente «Fragment» der Romantik hinter sich zurück.

Im *Glasperlenspiel* offenbart Hesse seine ganze Meisterschaft der Mythisierung und Objektivierung einer dichterischen Entdeckung. Die Lebensbeschreibung Joseph Knechts hat den poetischen Schein historischer Zuverlässigkeit: die Einbildungskraft macht sich die Methoden des Forschers zunutze, und indem sie sie für ihre Zwecke nachzeichnet, eine ganze imaginäre Quellenkunde, Archivstellen, Zitate, Schüler- und Zeugenberichte, umlaufende Gerüchte und historische Parallelen erfindet, gibt sie dem Ganzen das breite und vollständige Fundament, das sonst der Einzelne allein nicht schaffen kann.

Aber dieses Fundament würde sich auch nicht als so tragkräftig erweisen, wenn Hesse die Universalgeschichte nicht so sorgfältig studiert und ihre geistigen Ausdrucksformen sich nicht so spielfreudig assimiliert hätte. In der Dichtung vom *Glasperlenspiel* unternimmt es Hesse, sich an den überlieferten Ausdrucksformen des objektiven Geistes mit einem Worte Rilkes «produktiv zu versuchen». Ob es sich um scholastische Philosopheme, um chinesische Orakelweisheit oder die Bildersprache indischer und christlicher Legenden handelt, stets bleibt es Hesse, der in das fremde Kleid hineinschlüpft, es stilgerecht rafft und gruppiert und zugleich durchscheinend zum Ausdruck des eigenen Geistes umprägt. Unvergleichlich weiss er sich auf der Höhe eines klassischen Erzählergefälles zu halten und die Fäden seines poetischen Gewebes, nach Art antiker Vorbilder, in mythischen Fernen zu befestigen, was wiederum, man möchte sagen, dem Prestige des Gewebes zugute kommt. «Wenn wir die Unterhaltungen der Kameraden über das Verschwinden unseres Meisters, über dessen Ursachen, über Recht und Unrecht seiner Entschlüsse und Schritte, über Sinn und Widersinn seines Schicksals anhören, so muten sie uns an wie die Erörterungen des Diodorus Siculus über die mutmasslichen Ursachen der Überschwemmungen des Nil . . .»

Doch nicht nur mit mythischen und historischen Motiven durchschlingt Hesse sein utopisches Geschichtsbild, auch kleine persönliche Züge seiner selbst, seines Alltags, seiner Umwelt geheimnisst er hinein. Im Mythisieren seiner persönlichen Welt war Hesse schon im *Steppenwolf* und in der *Morgenlandfahrt* gross, von dort ist er ausgegangen. Diese Vorliebe hat etwas, was mit E. T. A. Hoffmann zusammenstimmt. So wie der mittelalterliche Maler sich oft auf einem Bilde der Schar der Gläubigen, der Familie eines frommen Stifters oder den grünen Büschen einer Landschaft zugesellte, so hat auch Hesse in einem Seitengange der kastalischen

Geschichte ein Selbstbildnis angebracht. Das Bambusgehölz im Süden des Landes, in dem als Einsiedler der «ältere Bruder» lebt, ist eine stilisierte Variante der Einsiedelei von Montagnola, und wenn auch der Eremit und Chinesenfreund keineswegs mit dem Dichter Hesse identisch ist, so ist doch seine Gestalt, wie sie Joseph Knecht begegnet, da er die altchinesische Idylle betritt, ein fragloses Selbstbildnis. «Ein schmächtiger Mann, in graugelbes Leinen gekleidet, mit einer Brille über blauen abwartenden Augen, erhob sich von einem Blumenbeet, über dem er kauernd verweilt hatte, kam langsam auf den Besucher zu, nicht unfreundlich, aber mit jener etwas linkischen Scheu, wie Zurückgezogene und Alleinlebende sie manchmal an sich haben, richtete den Blick fragend auf Knecht und wartete, was er zu sagen habe.»

Es erhebt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob und inwieweit die Lebensbeschreibung Joseph Knechts Autobiographie ist. Denn für Hesse bildet das eigene Sein und Werden ja vom Peter Camenzind bis zur Morgenlandfahrt, die schon ahnungsweise einem anderen Zentrum zustrebt, die Problematik und Wirklichkeitsgrundlage seiner Dichtungen. In der Dichtung vom *Glasperlenspiel* hat der autobiographische Hintergrund, wie er sich hier und dort in stilisierten Linien abzeichnet, keine wesentliche Bedeutung, denn diese Dichtung ist nicht Bekenntnis, sondern Paradigma, der Quell, der sie inspiriert, ist nicht die Wirklichkeit, sondern die Idee. Gewiss ist die Verwandtschaft des Freundespaares Joseph-Plinio mit Narziss und Goldmund, mit Hermann Heilner und Hans Giebenrath nicht abzuleugnen. Gewiss hat Kastalien seine Vorstufen in den «pädagogischen Provinzen» der Klöster Maulbronn und Mariabronn. Aber diese Anklänge, deren Beispiele sich vermehren liessen, sind belanglos angesichts der Tatsache, dass das dichterische Leitthema diesmal nicht Joseph Knecht, sondern «das Glasperlenspiel» heisst, dass es nicht um die Sublimierung einer Wirklichkeit, sondern um die musterhafte Symbolisierung eines idealen Gegenstandes geht.

Es gehört zur Vorgeschichte des Glasperlenspiels, dass sich die abendländische Geschichte aus der Vogelperspektive der Betrachtung für Hesse mit gewissen charakteristischen Linien abhebt. Er deutet diese Entwicklungen, indem er ihr Bezeichnendes bis zur Reinheit jener «mythischen Kategorien» verdichtet, die die Pfeiler des kastalischen Gebäudes ausmachen. In der Dichtung werden diese mythischen Kategorien wiederum zum Prüfstein des Geschehens. Das «Geschehen» aber ist in diesem Fall das geistige Ringen um Aspekte und um Klarheit der Aspekte. Es wird ausgetragen in Form von Dialogen, die in dem massvollen Abwägen der

gegnerischen Ausgangspositionen, in der zum Eidos hinstrebenden Bewegung der inneren Dialektik, in der echten faktischen Bedeutung eines die Tiefen abtastenden und blosslegenden Gespräches an die Platonischen Dialoge erinnern. Denn auch Platos Gestalten sind dichterisch gesehene «klassische Typen». Er führt sie nicht vor, weil sie ihm persönlich lieb oder wichtig sind, es geht nicht um ihr Leben und Schicksal, noch um die Rolle, die sie in dieser Welt spielen, sondern einzig um ihr Verhältnis zum Eidos: das im Kreise Herumtappen, das scharfe am Ziel Vorbeischiessen, das Schritt für Schritt Näherkommen, um alle nur denkbaren Positionen geistiger Stellungnahme, die die Glieder einer geheimen Kette bilden, die eine Stufenfolge markieren, die Plato «Anamnesis» und Hesse «Erwachen» nennt, und die beide Male das Durchbrechen eines nicht bewusst Gewussten ins Bewusstsein vorbereitet, die somit das echte Wissen um das Eidos ins Bewusstsein heraufholt. Bleibt das Paradigma bei Plato stets auf den Dialog beschränkt, so durchdringt und umspannt es bei Hesse auch Schicksal und Wirklichkeit. Eben deshalb aber rücken auch die beiden Sphären in der Knecht-Biographie näher zusammen, das Wort ist so sehr verantwortliche Handlung, die «Handlung» so sehr Gleichnis und Sinnbild, dass das einigende Moment weit stärker hervortritt als das trennende. Wort und Handlung haben beide die Aufgabe der Repräsentation, sind sichtbare Meilensteine auf dem Wege des «Erwachens».

So klar sich der musterhafte «Glücksfall» Joseph Knecht vom kastalischen Hintergrunde abzeichnet, so klar ist die Sprache, die diese Zeichnung ins Wort fasst. Sie hat die Einfachheit einer gesammelten Kraft und Gültigkeit, die nur auf das Wesentliche gerichtet ist, und zugleich das innere Licht, die durchgeistigte Anmut einer letzten poetischen Sublimierung. Ihre stille Selbstverständlichkeit ist die Gussform derselben geläuterten Menschlichkeit, die der Alt-Musikmeister Kastaliens dem jungen Joseph Knecht mahnend vor Augen hält: «Wer die höchste Kraft des Begehrens ins Zentrum richtet, gegen das wahre Sein hin, gegen das Vollkommene, der scheint ruhiger als der Leidenschaftliche, weil man die Flamme seiner Glut nicht immer sieht, weil er zum Beispiel beim Disputieren nicht schreit und nicht mit den Armen fuchtelt. Aber ich sage dir: Er muss glühen und brennen.»

Die ruhige, am «Zentrum» entfachte Glut des Begehrens durchatmet die ganze Lebensbeschreibung Joseph Knechts. Sie verzehrt nicht, sie schickt keinen Rauch empor. Sie opfert gleich der ewigen Lampe an einem unsichtbaren Altar: ein stilles Feuer auf weite Sicht.

HÖLDERLIN-FORSCHUNG WÄHREND DES KRIEGES

Von Emil Staiger.

Es gibt im gesamten deutschen Schrifttum kaum einen Dichter, der so den ganzen Menschen aufruft, ja beschwört und zum Höchsten drängt wie Hölderlin. Der Entscheidung, die er fordert, scheint sich niemand entziehen zu dürfen, der einmal seine reine und ungeheure Stimme vernommen hat. Gerade diese Wirkung aber hemmt die Erkenntnis von Hölderlins Werk. Allzu eilig schreiten viele, die es ergründen möchten, von der besonnenen Prüfung der Texte zur Verkündigung der Botschaft oder vielmehr jenes Teils der Botschaft, den sie von ihrem Standpunkt aus fassen. Nationales Interesse nimmt ihn in Anspruch als Deutschen schlechthin und meint — die gröblichste Verirrung! — in seinem Namen die westlichen Völker schmähen zu dürfen. Wen die antiken Mythen ergreifen, der rückt ihn wohl über Homer hinaus neben unbekannte Dichter der Vorzeit und kämpft (mit dem Dichter von *Patmos* und *Der Einzige!*) gegen das Christentum, indes Theologen mit ihm den christlichen Glauben zu erneuern hoffen. Wer aber mit spekulativen Fragen an die Poesie herantritt, erblickt in Hölderlin den Gipfel der idealistischen Philosophie oder gar den Lehrer eines neuen, noch kaum in Umrissen erkennbaren Denkens, und neigt dazu, minder philosophische Dichter als geistlos zu verachten. Meist ist es Verehrung, die so handelt, die sich nicht anders zu äussern weiss, als dass sie den Verehrten gegen andere Dichter und Denker ausspielt, aus allen Zusammenhängen löst und in einsamer Grösse leuchten lässt. Und doch sollte man meinen, die bis heute noch immer ausführlichste Darstellung, das Lebenswerk von Wilhelm Böhm (*Hölderlin*, zwei Bände, Halle 1928 und 1930), sei geeignet, solchem Tun zu wehren. Denn Böhm hat mit der grössten Umsicht alle nur irgend möglichen Verbindungslinien zwischen dem Dichter und seinen Zeitgenossen gezogen und genau bedacht, was Hölderlin etwa Goethe, Schiller oder romantischem Geist zu danken haben dürfte. So kann es nicht fehlen, dass er hier ganz als einer unter vielen auftritt, und Böhm scheint ihn wirklich auch so zu sehen. Eben dies hat aber Hölderlins leidenschaftlichere Jünger gekränkt. Und wenn man auch wohl nicht leugnen konnte, dass Böhms historische Methode manches zum Verständis bisher dunkler Zusammenhänge beitrug, so war es doch andererseits leicht, zu zeigen, dass er die Scherersche Formel «Erlebtes, Erlerntes, Ererbtes» überspannte und über

dem Nachweis von Quellen und Anregungen den Blick für das Wesen zumal des späteren Hölderlin verlor.

Diesem sein Recht widerfahren zu lassen, setzte sich Wilhelm Michel vor (*Das Leben Friedrich Hölderlins*, Bremen 1940). Er stützt sich auf Böhm und weiss über alles, was zu wissen not ist, Bescheid, vermeidet aber jene Auflösung des dichterischen Werks in eine Funktion der Zeit und des Erbes, die immer als das bedenkliche Ende rein positivistischer Wissenschaft droht. Sein Buch ist unter den neueren Gesamtdarstellungen zweifellos das mass- und taktvollste und, trotz einzelnen Fehldeutungen, das einsichtsreichste, wohltuend in seiner ehrfürchtigen Sprache, belehrend durch klar formulierte Erkenntnis. Dennoch bedeutet es — Wilhelm Michel weiss das selber — nur einen Anfang. Wer das Leben und das Werk in einem Bande darstellen will, kann es sich nicht leisten, ausführliche Einzelinterpretationen zu bieten. Und eben darauf käme es an. Umfassende Darstellungen, welche die grossen Züge von Hölderlins Leben und Werk herauszuarbeiten suchten, hatten gewiss ihren Wert und Sinn, und Michels Buch darf wohl als glücklicher Abschluss solcher Bemühungen gelten. Nun aber ist ein Punkt erreicht, wo nur die sorgfältigste Auslegung von Wort zu Wort weiterhelfen kann und uns entweder erlaubt, die weissen Flächen allmählich auszufüllen, welche sich immer noch weit genug auf der Karte von Hölderlins Welt ausdehnen, oder aber zwingt, das bisher Geleistete gründlich zu revidieren.

Diese Bemerkung drängt sich auf beim Anblick von Kurt Hildebrandts Buch *Hölderlin, Philosophie und Dichtung* (2. Aufl., Stuttgart und Berlin 1940). Es hat gewaltiges Aufsehen erregt, aber, wie man sich leider bald überzeugt, nicht weil es etwas Neues zum Verständnis von Hölderlins Werk beitrüge, sondern weil es den Dichter missbraucht, um einen Geist zu propagieren, den der Autor als wesentlich deutsch bezeichnet, den wir aber eher als Unglück oder als Fluch des Deutschen bezeichnen würden. Blind für alle Errungenschaften, welche die Goethezeit gerade einer Verschmelzung deutschen und allgemein-europäischen Wesens verdankt, reisst Hildebrandt eine Kluft zwischen Deutschland und den westlichen Völkern auf und bildet mit Leibniz, Herder, Goethe, Hölderlin, Nietzsche eine Front gegen Schiller, Kant und das Christentum. Das führt zu gewaltsamsten Umdeutungen. Schillers Einfluss auf Hölderlin, durch Worte unbedingter Verehrung bezeugt bis zum Jahre 1801, also bis zur Zeit der letzten Hymnen, wird für die früheren Jahre als Irrtum, später als wesenlos dargestellt. Den Zusammenhang mit dem Idealismus löst der Verfasser fast völlig auf und konstruiert dafür eine

Beziehung zur Monadenlehre von Leibniz und zu Herders Philosophie der Geschichte, für die sich in Hölderlins Schriften nur ganz vereinzelte Spuren finden lassen. Aus mangelnder Kenntnis unterläuft ihm dann hin und wieder das Versehen, dass er als Eigentum Hölderlins und also echt deutsches Gut anpreist, was aus dem anderen Lager stammt, so etwa den Begriff der «Sphäre», den Hölderlin aus dem Naturrecht des Kantianers Fichte bezogen hat. Es lohnt sich nicht, darauf einzugehen. Nicht nur Hölderlins Werk wird bis zur völligen Unkenntlichkeit entstellt; auch Leibniz, Herder, Goethe müssen in ein schiefes Licht geraten, wo immer sich ein Historiker heute der Kategorien «rassisch», «völkisch», «germanische Art» und dergleichen bedient. Denn diese Begriffe sind sinn- und gegenstandslos in allem, was je in Deutschland an echtem Geist lebendig war. Möglich aber wird eine Darstellung wie die Hildebrandts nur so, dass er sich immer in weiten, allgemeinen Begriffen fo bewegt mit jener Anmassung, die alles im voraus verstanden zu haben glaubt und es kaum für nötig hält, den Text des Dichters genauer anzusehen. Man kann sich dagegen nur wehren, indem man sich wieder auf Hölderlins Worte besinnt.

Dazu verhilft mit bewundernswertem Geschick Romano Guardini, der in seinem *Hölderlin, Weltbild und Frömmigkeit* (Leipzig 1939) eine der wertvollsten Proben seiner Kunst der Interpretation vorlegt. Hier endlich wird einmal jedes einzelne Wort des Dichters ernst genommen. Wenn sich noch Hellingrath in seinem Kommentar zur Gesamtausgabe allzu gern darauf beschränkte, zu sagen, im Grunde sei fast alles für einen offenen Leser verständlich, so weiss Guardini, wie bedeutungsträchtig jedes, auf den ersten Blick scheinbar nur «poetische», Bild ist. Er kennt die verschiedenen Schichten des Sinns, in denen sich Hölderlins Hymnen bewegen, und hat ein beneidenswertes Talent, das Schwierigste einfach und klar zu sagen.

Dennoch, bei aller Achtung, dürfen wir einige Bedenken nicht verschweigen. In Wahrheit nämlich geht es auch Guardini nicht um Hölderlin selbst. Sein Buch hat einen bestimmten Zweck. Er sieht die ungeheure Wirkung, die Hölderlin auf die Jugend des gesamten deutschen Sprachgebiets ausübt, und fühlt sich als Geistlicher verpflichtet, zu fragen, was diese Wirkung bedeute. Ein Mann von seinem Rang beantwortet eine solche Frage nicht mit einem billigen Seelsorgerspruch. Er ist weitherzig und einsichtig genug, zu erkennen, dass Hölderlin nicht nur poetische, sondern auch religiöse Geltung hat, ja dass sein religiöses Verhalten die übliche Religiosität seines eigenen und unseres Jahrhunderts weit

übertrifft. Als einzigen unter den neueren Dichtern spricht er ihm eine echte Erfahrung des numinosen Mysteriums zu. Zugleich aber stellt er fest, dass diese Erfahrung des Numinosen der christlichen Offenbarung widerspricht oder doch wenigstens nicht mehr eindeutig eine christliche Wendung nimmt, da Hölderlin, nachdem in seinen Hymnen Christi Gestalt noch neben antiken Göttern erscheint, verstummt ist.

Nun handelt es sich für Guardini darum, die Macht des Göttlichen, die Hölderlins Prophetie aufs Neue erschlossen, entweder als «Advent» einer neuen numinosen Mächtigkeit des einzigen Gottes anzuerkennen, also gleichsam Hölderlins Götter, ähnlich wie die Engelmächte, dem Gott der Bibel unterzuordnen, oder aber, sofern sich der Leser dieser Forderung widersetzt, eindeutig zu sagen, dass er gegen Gottes erstes Gebot verstosse. Dagegen ist nichts einzuwenden. Im Gegenteil! Es ist zu begrüssen, wenn Klarheit besteht in solchen Dingen und jede Verwischung religiöser Grenzen sorgfältig vermieden wird. Der Zweck Guardinis färbt nun aber sichtlich auf die Darstellung ab. Zunächst einmal insofern, als er sich nur um jenen Sinn des Werks bemüht, der weiteten Kreisen verständlich und demnach gefährlich oder segensreich ist. Derselbe Verfasser, der so treu den vielen Bezügen nachspürt, in denen fast jede Zeile Hölderlins steht, lässt e i n e n ständig ausser acht, den philosophischen nämlich, der sich neben und in den mythischen und vordergründigen immer erhält. So übersieht er z. B. die Bedeutung des «höchsten Gottes», des «Vaters». Es genügt ihm, zu sagen, dass auch dieser Gott nicht der christliche sei. Als Deuter Hölderlins wäre er aber dem Leser die Erklärung schuldig, dass dieser Gott identisch ist mit jener «reinen Innigkeit», von der die philosophischen Studien sprechen, und dass diese «reine Innigkeit» verwandt ist mit dem «Absoluten» Schellings oder mit Hegels «Geist». Ebenso hören wir kaum etwas von dem Verhältnis zwischen Natur und Kunst, das im Zentrum von Hölderlins Denken steht und das ganze Empedoklesdrama bestimmt. Denn dieses Verhältnis hat keine dringliche religiöse Aktualität. Ausserdem führt Guardinis Absicht, die von dem Dichter ergriffenen weiteren Kreise geistlich zu belehren, zu gewissen popularisierenden Vereinfachungen, die niemand, ohne selber als Erkennender Schaden zu leiden, vollzieht. Dazu rechne ich den Gebrauch des Nietzscheschen Begriffs «dionysisch». Wer Hölderlin wahrhaft ehrt, wird nur mit Pein den Namen Nietzsches im gleichen Atemzug ausgesprochen hören. Nietzsches Dionysos, dieser schon eher hysterische als numinose Gott, hat wenig zu schaffen mit dem Bacchus, den Hölderlins Dichtung kennt und feiert.

Und dann: der Gegenspieler des Dionysos ist bei Nietzsche Apoll. Hölderlins Apollon jedoch ist keine «apollinische» Macht, sondern jene himmlische Trunkenheit, gegen die Homer das Abendländisch-Nüchterne zu sichern berufen war. Weil Guardini, durch Nietzsche verführt, in Apollon das Apollinische sucht, verkennt er völlig die Bedeutung dieses Namens bei Hölderlin und kommt zu der Erklärung, Apollon sei im Gesamtbild Hölderlins «nicht sehr wirksam». Endlich wäre noch zu erwähnen, dass Guardini eingestandenermassen die Hölderlinforschung nicht kennt. Das ist nun keineswegs nur ein Nachteil. Der unbefangene Blick sieht oft, was dem voreingenommenen unsichtbar bleibt. Evidente Auslegungen wie die des *Ister*, des *Winkels von Hahrdt*, müssen jeden Leser davon überzeugen. Dennoch hätte Guardini manchen Irrtum vermeiden und vor allem manche empfindliche Lücke in seiner Erklärung der Texte ausfüllen können, wenn er die Geduld aufgebracht hätte, sich in der Literatur umzusehen. Er wäre dann wohl imstande gewesen, nicht nur ein neues, hochbedeutendes Buch über Hölderlin zu schreiben — dass ihm dies geglückt ist, wird niemand bestreiten — sondern die, in gewissem Sinne, endgültige Deutung vorzulegen. Doch dies lag nicht in seiner Absicht, die schliesslich doch geistlich-praktisch war. Und nur wer gar keine andere Absicht verfolgt, als dem Wort des Dichters zu dienen, wird der berufene Interpret sein.

Guardinis Buch gibt aber noch zu einer weiteren Betrachtung Anlass. Er unterscheidet Hölderlin wiederholt von allen neuzeitlichen Dichtern und hält es für richtig, ihn mit Aischylos, Pindar und Dante zu vergleichen. Das ist ein Versuch, der seit Jahrhunderten einzigartigen numinosen Erfahrung Hölderlins und seinem Verhältnis zum Mythos gerecht zu werden. Unternimmt man es aber, den Gedanken durchzuführen, so stösst man bald auf die grössten Schwierigkeiten. Das zeigt sich bei Walter F. Ottos Buch *Der Dichter und die alten Götter* (Frankfurt a. Main 1942). Wer die 1929 erschienenen *Götter Griechenlands* kennt, schlägt es sicher mit freudiger Erwartung auf. Denn dort hat Walter F. Otto mit Glück aus den vielen antiken Berichten und bildlichen Darstellungen das Wesen jedes einzelnen Gottes herausgearbeitet. Nun aber handelt es sich darum, die Wiedergeburt antiken Glaubens bei deutschen Dichtern nachzuweisen. Da melden sich denn die grössten Bedenken.

Otto bemerkt zunächst mit Recht, dass Hölderlin wenige Götter nennt. Man hat dies schon früh als Zeugnis der Echtheit seiner Erfahrung vorgewiesen. Hätte er die Götter, wie Schiller, nur durch Lektüre kennen gelernt, sie träten gewiss vollzähliger auf.

Doch Otto behauptet weiterhin, Hölderlin kenne zwar die Natur, Bacchus und Herkules, aber gerade die olympischen Götter nicht. Dagegen wäre immerhin an Zeus und Apollon zu erinnern. Diese werden übersehen, weil dem Verfasser daran liegt, Hölderlin als Erneuerer vorhomerischer Religiosität zu deuten. Damit aber überschreitet er alle neuzeitliche Kompetenz und redet über die Texte hinweg. Wenn Hölderlin in der Ode *Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter* den jüngeren Gott zur Dankbarkeit gegen den älteren mahnt und ihm den Sturz androht, sofern er sich nicht beugen will, so hat er keineswegs die Absicht, den höchsten Gott Homers zu entthronen. Denn Jupiter ist nicht identisch mit Zeus, den Hölderlin meist als «Vater», als «höchsten Gott» oder auch als «Donnerer» anruft. Er ist der Geist des Gesetzes, mit Hegel zu reden, der Positivität, und trägt nicht aus Zufall den römischen Namen. Wenn Bacchus und Herkules in der vordersten Reihe von Hölderlins Halbgöttern stehen, so hat das seinen sicheren, treuer Forschung erreichbaren Grund darin, dass Bacchus der Natur, Herkules aber der Kunst zugeordnet ist. Und so darf nie vergessen werden, dass Hölderlin zwar das mysterium tremendum et fascinosum der Götter wie kein anderer neuerer Dichter kennt, dass aber seine Mythen zugleich exakt-philosophisch bedeutsam sind. Das helle Bewusstsein der Neuzeit ist bei Hölderlin nie ausgelöscht und darf auch, so weiss er es, nie erlöschen. Denn die kommende Zeit, die nach Hölderlin sich der Antike wieder erinnert, sinkt nicht in den griechischen oder gar in den vorhomerischen Zustand zurück. Sie muss die Natur zurückgewinnen, doch die Kunst oder Reflexion bewahren, um eine Dimension also reicher sein als jede rein mythische Welt. Dem entspricht, dass viele Verse aus Hölderlins Hymnen, die geheimnisvoll — der bezauberte Leser möchte gerne sagen «orphisch» — klingen, in einer verworfenen Lesart den exaktesten Gedanken aussprechen. Ich rede damit nicht einer rein philosophischen Auslegung das Wort. Sie wäre ebenso unvollständig wie die Guardinis oder Ottos. Doch dies ist gemeint, dass alles Verstehen von Hölderlins Dichtung sich auf die «schwäbische» — auch bei Schelling und Hegel vollzogene — Einigung von Natur und Geist, von unmittelbarer Ergriffenheit und spekulativer Reflexion vollkommen eingeübt haben muss. Wem dies nicht gelingt, der verfällt der Phrase wie W. F. Otto, wenn er den Weg des Empedokles so beschreibt:

«Kein Denkvorgang wird hier beschrieben, kein Durchbruch des Gefühls, kein Drama der Ergriffenheit, sondern ein Ringen von Wesen mit Wesen, ein Kampf der Urkräfte, eine Selbsterhöhung des Seins.» (S. 63)

Zugegeben, dass sich hier echte Begeisterung für die Antike und die vergessenen alten Götter bekundet. Hölderlin selbst gebietet, die Nüchternheit in der Begeisterung nicht zu verlieren.

Diesem Gebot entspricht Hans Gottschalk, dessen Buch *Das Mythische in der Dichtung Hölderlins* (Stuttgart 1943) nach seinem Tod von Freunden in nicht ganz abgeschlossenem Zustand herausgegeben worden ist. Gottschalk nimmt den Mythos, so scheint mir, ernster als Guardini und Otto, gerade indem er die Frage, ob Hölderlins Dichtung eigentlich mythisch sei, am Ende, ohne ihre überzeugende Grösse anzuzweifeln, mit einem entschiedenen Nein beantwortet.

Von Anfang an, so führt er aus, ist der Mythos das Ziel von Hölderlins Schaffen. Was aber vermag in einer mythenlosen und götterfernen Zeit ein mythisches Dasein, und das heisst, den sicheren und dauernden Verkehr mit göttlichen Sphären zu verbürgen? Wenn alles Menschliche fragwürdig bleibt, so scheint die ewige Natur eine göttliche Gegenwart zu sein. Das Heilige der Natur erschliesst sich aber nur der Begeisterung, und die Begeisterung ist vergänglich. Des wahren Gebets sind wir nicht mehr fähig. Denn Gebete sind nur möglich im Zusammenhang eines festgeordneten religiösen Lebens, und dieses Leben müsste, nach dem das christliche für den Dichter schal geworden ist, erst geschaffen werden. Kann es der dichterische Genius wecken? Hölderlin ist überzeugt davon. Doch seine eigene Dichtung anerkennen nur Einzelne, keine Gemeinschaft. Wir dürfen sie nicht, wie es oft geschieht, Pindars Chorlyrik gleichstellen. Denn Pindar ging mit überlieferten mythischen Vorstellungen um, hatte eine Gemeinde hinter sich und wurde, er mochte sich noch so dunkel gebärden, mindestens so verstanden, wie er verstanden werden wollte. Hölderlin dagegen spricht zwar gern von dem Frohlocken vaterländischer Gesänge, von den sorglosen Tönen der Nachtigall, die dem feiernden Dichter inmitten gleichgesinnter Hörer eigen seien. Es lässt sich aber nicht leugnen, dass seine eigenen Hymnen alles andere als sorglos und froh ihrer selbst gewiss sind. Alle Zeichen und Bilder, die dem Dichter einer mythischen Zeit in Fülle zur Verfügung stehen, muss er aus eigener Kraft erst finden, angewiesen auf seine persönliche, notwendig immer beschränkte Erfahrung. Wie aber soll ein Einzelner leisten, was immer nur ganzen Völkern und nur im Lauf einer langen Entwicklung gelang? Die grosse Kluft zwischen dem Dichter und seinem geliebten Vaterland schliesst sich nicht und kann sich nach Gottschalk — und wer darf ihm getrost widersprechen? — auch niemals schliessen. Hölderlin selber war sich dessen für seine eigene Zeit

bewusst. Im Unterschied nämlich zu jenen bloss Verständigen, denen die Kategorien des Göttlichen schon als Götter gelten, genügt es ihm nicht, im *Empedokles* das Wesen des Heros und den Sinn des Heiligen b e g r i f f e n zu haben. Er weiss, dass jeder Mythos historisch, mit einer bestimmten Zeit und einem bestimmten Ort verknüpft sein muss, wenn er heilige Geltung haben soll. Und solche Mythen — wie vermöchte er sie zu entdecken, wie zu ersinnen? Und wenn er sie selbst in seinen späten Hymnen zu ersinnen vermag, wie können sie glaubwürdig sein? Den Mythos aber bewährt nur der Glaube. Der Glaube allein erhält ihn am Leben.

Wie bitter auch diese Erkenntnis sein mag, in welch ein tragisches Licht auch immer Hölderlins Werk damit gerückt wird, sie ist ehrlicher, sauberer als die voreiligen Identifikationen, wie sie W. F. Otto vollzieht. Und sind wir wirklich gewillt, uns unbarmherzigen Wahrheiten nicht zu verschliessen, fassen wir den Begriff des Mythos so sachlich und treu, wie Gottschalk ihn fasst, so können wir uns den zusammenfassenden Ausführungen nicht entziehen:

«Ja, wie wahrhaft würdig sind Hölderlins Werke — und die späten Gedichte am meisten — der tiefe und wahre Spiegel unseres eigenen inneren Lebens zu heissen, in dem noch unser Suchen, Sehnen und Spekulieren, unsere 'Religion' abgebildet ist! Diese Gedichte zeugen so mächtig wie sonst nichts in deutscher Sprache von dem Schicksal der Zeit, der auch wir noch angehören, nirgends sonst ist so tiefe Weisheit von den Dingen der Religion zu finden, nirgends so ernste, die ganze Bedeutung des Schicksals ermessende Klage, nirgends eine so schöne Hoffnung und Zuversicht, nirgends auch eine so sichere Erkenntnis des Zieles und der Bedingungen. — Aber wie unwürdig sind seine Werke des Namens 'mythisch', wie ungeeignet, das zu geben, was wir entbehren und was Hölderlin selbst entbehrt, wie fern blieb er mit all seiner Kraft und Liebe dem Ziel! Seine Hymnen sind nicht die Gesänge unserer Feste, mögen sie uns auch als das Grösste erscheinen, das die deutsche Dichtkunst geschaffen hat.» (S. 273)

Immerhin, einige Vorbehalte sind auch Gottschalk gegenüber am Platz. So ist es nicht richtig, dass Hölderlin sich nach dem Scheitern des *Empedokles* auf einmal mit chiliastischen Hoffnungen aufgerichtet habe. Gottschalk kann das nur behaupten, weil er, wie Guardini und Otto, von Anfang an den metaphysischen Sinn von Hölderlins Werk übersieht. Hölderlins Chiliasmus schliesst sich an den von Kant und Fichte an und ist schon im Thaliafragment des *Hyperion* deutlich genug erkennbar. Die Dich-

tungen, die auf den *Empedokles* folgen, gewinnen nur für einen zunächst abstrakten Glauben den hieratischen Stil, oder, unmissverständlicher ausgedrückt, sie vereinen eine philosophische Ansicht mit einer numinosen Erfahrung. — Dann aber zeigt sich, dass es vielleicht doch nicht angeht, Hölderlins ganzes Bemühen als auf den Mythos, im alten Sinne des Wortes, gerichtet aufzufassen. Gewiss! Gegen alle Zumutungen, in Hölderlin einen wiedererstandenen Orphiker oder dergleichen zu sehen, behält die Kritik Hans Gottschalks Recht. Was aber Hölderlin suchte und was er seinem Geschlecht zu bieten hoffte, war Mythisches, das zugleich antik-natürlich und modern-geistig wäre, ein Dichten in lauter Doppelgriffen, das ebenso dem Volk wie dem Gebildeten genügen könnte, so wie es ihm selbst als ergriffenem «vates» und als Denker genügen musste. Dieses Ziel, so scheint mir, hielt der spätere Hölderlin für erreicht. Ich finde in den letzten Hymnen ein hohes prophetisches Selbstbewusstsein und keine Spur von jener Verzweiflung, die Gottschalk aus den Worten der Patmoshymne herauszulesen versucht. Geduld, Trauer vielleicht und Angst vor dem immer gewaltigeren himmlischen Feuer, doch nirgends jene schrillen Töne, wie sie das Irrewerden eingibt und wie man sie mit Fug aus Nietzsches *Ecce homo* herauslesen mag! Hölderlins Chiliasmus war nicht phantastisch, sondern ein echter Glaube, der ihm die Mitternacht, in die er sich verwiesen sah, verklärte:

> «Selige Weise sehn's, ein Lächeln aus der gefangnen
> Seele leuchtet, dem Licht tauet ihr Auge noch auf.»

Gibt es eine andere überprüfbare Wirkung der Prophetie als diese, dass sie uns bewahrt vor feiger, unwürdiger Kapitulation? Und reicht eine solche Wirkung nicht aus, des Prädikats «göttlich» wert zu sein? Umso mehr, als ein Glaube wie Hölderlins Glaube schliesslich doch Berge versetzt und sich erringt, was er prophezeit? So lasse man seine Stimme tönen und breche nicht ihre Kraft durch Skepsis. Denn freilich, der Skepsis fällt nichts zu; und so behält sie auch ihrerseits Recht und erwirbt sich gleichfalls, was sie verheisst.

Nun ist es aber an der Zeit, sich jenen Deutungen zuzuwenden, die nicht von der numinosen Erfahrung oder vom Rätsel des Mythischen, sondern eher von der Gegenseite, von Hölderlins Kraft des Denkens aus sein Schaffen zu ergründen versuchen. Ich übergehe hier die kleine, aber sehr subtile und sorgfältig abgefasste Schrift von Johannes Hoffmeister, die den Titel trägt: *Hölderlin und die Philosophie* (Leipzig 1942). Abgesehen

von dem überzeugenden Hinweis, dass Hölderlin bei der Gestalt des Notara im *Hyperion* und bei der Gestalt des Hermokrates im *Empedokles* Hegels Geist vorbildlich gewesen sei, will sie kaum etwas zur Deutung der poetischen Texte beitragen, sondern beschränkt sich darauf, zumal aus den Briefen und einigen philosophischen Schriften, Hölderlins persönliche wechselnde Stellung zur Philosophie zu beleuchten und damit, als an einem Beispiel, das Problem des Dichterphilosophen überhaupt zu diskutieren.

Dagegen haben wir uns jetzt mit den gewichtigsten Dokumenten der Hölderlin-Literatur zu befassen, mit den Interpretationen, die Martin Heidegger vorgelegt hat. Allein, hier stossen wir auf kaum ganz zu behebende Schwierigkeiten. Heidegger hat seit *Sein und Zeit* und seit *Kant und das Problem der Metaphysik* (1927 und 1929) nur eine Reihe kleinerer Schriften — *Vom Wesen des Grundes* (1929), *Was ist Metaphysik?* (1929), *Platons Lehre von der Wahrheit* (1942), *Vom Wesen der Wahrheit* (1943) — publiziert. An diesen Schriften lässt sich eine Wandlung seines Denkens erkennen, von der in diesem Zusammenhang zu reden nicht die Gelegenheit ist. Auch wäre das Bild, das wir daraus gewinnen würden, lückenhaft. Die wichtigsten Zeugnisse seiner Entwicklung sind vielmehr gerade die Hölderlin-Schriften. In ständiger Auseinandersetzung mit Hölderlin hat sich Heideggers Ontologie allmählich umgestaltet. Wir finden neue Bezüge, eine ziemlich veränderte Terminologie. Dabei ist aber nicht recht ersichtlich, inwiefern er sein eigenes Denken mit dem Wort des Dichters gleichsetzt, wo er nur selbstlos interpretiert und wo er selbständig weiterdenkt. Hölderlin erscheint in einem neuen, noch ungewohnten Licht. Und zugleich ist neu und ungewohnt der Standpunkt seines Erklärers. So müssen zwei Unbekannte mühsam aufeinander bezogen und Bekanntem angenähert werden; und nicht immer ist dieser Operation ein voller Erfolg beschert. Am ehesten noch in der ersten Schrift, die zeitlich zwar aus dem hier gesteckten Rahmen herausfällt, doch um des Ganzen willen beigezogen sei: *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* (im Dezemberheft 1936 der Zeitschrift *Das innere Reich* und München 1937). Heidegger wählt hier aus der Dichtung Hölderlins fünf Leitworte aus, und entwickelt, auf sie gestützt, Gedanken, die dem, der *Vom Wesen des Grundes* und den meines Wissens ungedruckten Vortrag *Vom Ursprung des Kunstwerks* kennt, restlos verständlich werden können.

In *Vom Wesen des Grundes* war die Rede vom Stiften einer «Welt», das heisst, eines Sinnzusammenhangs, in dem das Seiende offenbar wird. Schon der Vortrag und noch klarer *Hölderlin und*

das Wesen der Dichtung sprechen aus, dass das Amt des Stiftens dem Dichter übertragen ist. Indem der Dichter einen neuen Gott nennt, erscheint eine neue Welt, wird die Erde in neuem Licht sichtbar und ein neues Gespräch unter Menschen, ein Bleibendes in der Flucht der Erscheinungen, möglich. Das heisst, der Dichter ist's, der einen neuen Beginn der Geschichte eröffnet. Differenzen zwischen Hölderlin und dem Denken seines Interpreten scheint es hier nicht zu geben. Heidegger hat sich Leitworte ausgesucht, die geeignet sind, seine eigene Ontologie zu bestätigen. Anders ist die Lage, wenn er ein ganzes Gedicht auslegt, wie in der Schrift über Hölderlins Hymne *Wie wenn am Feiertage, das Feld zu sehn ...* (Halle 1941).

Ihr grosses Verdienst besteht in der Erklärung dessen, was «Natur» in der Dichtung des späteren Hölderlin bedeutet. Am ehesten kommt der Leser zurecht, wenn er darauf achtet, wie abschnittsweise die Natur als Schönheit, als Ahnung, als Zeit, als das Heilige, als Geist und so fort, im Anschluss an den Text der Hymne, zur Sprache gebracht und gedeutet wird. Es darf ihn nicht beirren, dass all dies Verschiedene gleichermassen «Natur» heisst. Das entspricht der Meinung des Dichters, der in der Natur das «Ein und All» erkennt, das alle Gestalten, alle Bezüge und Ordnungen endlichen Lebens begründet. Dieses «Ein und All» entspricht nun aber auf der andern Seite dem «Sein» in Heideggers Ontologie. Schon die Rede *Was ist Metaphysik?* war hinter die endlich bestimmten Welten zurückgegangen auf einen Bereich, der zunächst einmal, weil er ein Nicht-Seiendes ist, als «Nichts» bezeichnet wurde. Im Nachwort zur vierten Auflage der Rede, die 1943 erschien, heisst dieses Nichts der «Schleier des Seins». Und das Sein wird ausdrücklich mit dem «Heiligen» Hölderlins, also mit der «Natur» der Feiertagshymne, gleichgesetzt. Das Sein ist aber — das dürfte seit *Sein und Zeit* noch gelten — die reine Zeit. Die Interpretation der Feiertagshymne darf also, mindestens weithin, als Darstellung des letzten Grundes von Heideggers eigenem Denken gelten. Von da aus wird der Rückgriff auf die vorsokratische Physis verständlich. Von da aus erhellen sich alle fürs erste dunklen Wege der Auslegung. Ich kann das hier nicht im Einzelnen zeigen und muss mich begnügen, für die Kenner von Heideggers Philosophie eine Art von Wegweiser aufzustellen. Dagegen beschäftigt uns die Frage, ob Hölderlin so nicht Gewalt geschehe.

Fassen wir die Natur, die «über die Götter des Abends und Orients» ist, als «heilig» im Sinne von Heideggers «Sein», so erklärt sich das Verhältnis, das bei Hölderlin zwischen dem Hei-

gen und den Göttern besteht, überraschend auf und wird philosophisch exakt vernemlich als jenes Verhältnis, das zwischen der einen, ursprünglichen, dichtenden und schöpferischen Zeit und bestimmten historischen Welten besteht. Das «himmlische Feuer» ist Helle und Glut, entrückend und berückend zugleich, schliesst sich zusammen mit den «Extasen», der «Eksistenz» und «Insistenz», die Heidegger mit den Mitteln der Wissenschaft herausgearbeitet hat. Und so noch mehr! Die erleuchtende Kraft von Heideggers Denken bewährt sich an einem besonders dunklen Gegenstand, und die tiefe Beglückung fühlen wir nach, die er empfunden haben muss. als er in der prophetischen Sprache des Dichters die gleichen Erkenntnisse wieder entdeckte, zu denen er selbst längst unterwegs war.

Im Einzelnen freilich lässt sich oft eine gewisse Beunruhigung nicht abweisen. Heidegger hat die Tendenz, den Dichter, dem er sich so nahe fühlt, aus einer Zeit herauszulösen, die ihm, so scheint es, als etwas gilt, das überwunden werden muss. So hören wir keine Silbe von Hölderlins Verhältnis zu Hegel und Schelling. Und in dem späteren Aufsatz über *Andenken* (in der Hölderlin-Festschrift), gibt Heidegger gar zu verstehen, dass solche zeitgeschichtliche Parallelen das Wesen Hölderlins eher verdunkeln. Dabei bringt uns gerade die Interpretation der Feiertagshymne auf den Gedanken, wie nahe der neuere Heidegger selbst an den deutschen Idealismus heranrückt, wie eine Möglichkeit bestünde, dass er uns, ebenso wie Hölderlins Dichtung, die «Phänomenologie des Geistes» oder die «Philosophie der Mythologie und Offenbarung» in einem neuen, wahreren Licht zu zeigen vermöchte. Die Isolierung Hölderlins beschränkt sich aber nicht nur auf sein Verhältnis zur Philosophie der Zeit. Fast eifersüchtig ist Heidegger darauf bedacht, jede Wirkung von Zeitereignissen auf den Dichter zu leugnen. So etwa bei der Deutung des Verses:

«Die Natur ist jetzt mit Waffenklang erwacht . . .»

Michel hatte das auf die Revolution und die Kriegsgewitter bezogen. Und wirklich, kein unbefangener Leser wird hier und bei dem «jetzt aber tagt's!» an etwas anderes denken als an den zeitgeschichtlichen Augenblick, den der eschatologisch gespannte Seher hier und an vielen anderen Stellen als Zeichen der nahen Erfüllung deutet. Heidegger aber zieht einen Vers aus der Hymne *Am Quell der Donau* bei, wo von den «Waffen des Worts» als ererbten Heiligtümern die Rede ist, und kommt zu folgender Erklärung:

«Im Wort enthüllt sich das Wesen des Genannten. Denn das

Wort scheidet, indem es das Wesenhafte nennt, das Wesen vom Unwesen. Und indem das Wort sie scheidet, entscheidet es ihren Streit. Das Wort ist Waffe... Weil das Tagende, das leichtumfangende und wunderbar Allgegenwärtige jetzt das einzig zu Sagende geworden und im Wort ist, ‚ist jetzt' die Natur ‚mit Waffenklang erwacht'.»

Damit dürfte denn doch die sonst so richtige synoptische Methode fragwürdig geworden sein und sich eine Art von Scheinphilologie durchgesetzt haben.

Nicht minder bedenklich ist der gleich auf der ersten Seite begegnende Satz: «Der hier zugrundegelegte Text beruht, nach den urschriftlichen Entwürfen erneut geprüft, auf dem folgenden Versuch einer Auslegung.»

«Der zugrundegelegte Text beruht auf...» Die nur scheinbar paradoxe Formulierung verweist auf den hermeneutischen Zirkel, den *Sein und Zeit* als Weise menschlichen Forschens überhaupt anerkennt und der sich hier etwa so fassen liesse: Um einen Text redigieren zu können, muss ich ihn schon verstanden haben. Doch ist es richtig, sich hier auf den hermeneutischen Zirkel zu berufen? Man wäre versucht, das Gegenteil zu übertreiben und zu behaupten: Je weniger ein Philologe von seinem Text versteht, desto zuverlässiger wird er ihn redigieren. Denn dann wird er ganz mechanisch verfahren, und einzig mechanisches Verfahren garantiert ein gültiges Resultat. Da die Handschriften mir nicht zugänglich sind, vermag ich Heideggers Änderungen im Einzelnen nicht zu überprüfen. Nur eine Stelle sei angeführt: In Hellingraths Ausgabe lesen wir:

«Denn sind nur reinen Herzens,
62 Wie Kinder, wir, sind schuldlos unsere Hände,

Des Vaters Stral, der reine versengt es nicht
Und tieferschüttert, eines Gottes Leiden
Mitleidend, bleibt das ewige Herz doch fest.»

Nach «Hände» beginnt eine neue Strophe. Heidegger bemerkt dazu:

«Mit dem Vers 62 schliesst die siebente Strophe inhaltlich; aber auch gemäss der für die Strophen gewählten Versanzahl. Das bei Hellingrath und Zinkernagel am Ende von Vers 62 nach ‚Hände' gesetzte Komma steht nicht in der Urschrift. Mit Vers 63 beginnt ein Denken, das in das Sagen des Heiligen zurückkehrt und die Vollendung des Gedichts einleitet. Deshalb wurde im vorliegenden Text an das Ende von Vers 62, das bei Hölderlin ohne Satzzeichen geblieben, ein Punkt gesetzt.»

Das Strophenende an und für sich erfordert keinen Abschluss des Satzes. Es kommt bei Hölderlin in Oden und Hymnen und Elegien vor, dass Sätze die Strophen übergreifen. Das Fehlen jedes Satzzeichens lässt ein solches Übergreifen vermuten. Durch den Punkt verändert sich nun aber mit der Syntax der Sinn. «Sind huldlos unsere Hände» wird Hauptsatz, während früher damit die Bedingung des Nichtversengens ausgedrückt war. Die Konsequenzen sind beträchtlich, und Heidegger scheint sie willkommen zu heissen. Aber einen solchen Dienst am Text wird ihm kein Philologe verdanken.

Heideggers wertvollster und selbstlosester Beitrag zur Hölderlin-Forschung dürfte die Auslegung des Gedichtes *Andenken* sein, die den überragenden Gipfel der von Paul Kluckhohn zu Hölderlins hundertstem Todestag herausgegebenen Gedenkschrift bildet (Tübingen 1943). Auch hier zwar verlässt den Leser ein gewisses Unbehagen nie, wenn ihm auch nicht völlig klar wird, ob dieses Unbehagen durch eine gewisse Gewaltsamkeit und Überinterpretation verschuldet sei, oder einfach durch die unerbittliche Zumutung, umzudenken und nicht nur diese oder jene Stelle bei Hölderlin anders zu verstehen, sondern an sein Werk überhaupt mit anderem Geist heranzutreten.

Andenken ist ein Gedicht, das bereits den ersten Jahren des Wahnsinns entstammt. Man hat es bisher immer als eine zarte Spätlingsblüte geliebt, über unverständliche Einzelheiten nachsichtig hinweggesehen und sich höchstens verwundert über den scheinbar unvermittelt bedeutsamen Schluss:

«Was bleibet aber, stiften die Dichter.»

Nun unternimmt es Heidegger, buchstäblich jedes einzelne Wort zu deuten, das heisst, in das Gesamtgefüge von Hölderlins Dichten einzuordnen. Das synoptische Verfahren, das Zusammenhalten entsprechender Stellen aus verschiedenen Werken, wird bis zum Äussersten getrieben. So kann es nicht wundern, dass der Aufsatz beinah sechzig Seiten füllt. Doch mag der von Hölderlins Dichtung nur stimmungsmässig Berührte immerhin das Dichterische vergewaltigt finden, mag auch der Eingeweihtere ein gewisses Missverhältnis zwischen der traumhaft-leichten Sprache des Dichters und Heideggers Diktion bedauern: noch nie ist uns so klar geworden, wie geistesgegenwärtig Hölderlin in der tiefsten Verzauberung bleibt, wie sinnend er schaut, wie fühlend er denkt, wie sich das Geheimnisvollste und Hellste des Menschen in seinem Werk durchdringen und so sein Gedicht fürwahr dem Wein, den er einmal «dunkles Licht» nennt, gleicht. Aus der Fülle, die kein

Referat bewältigt, nur ein Beispiel. Von jenem Ort in Südfrankreich, dem das Andenken gilt, sagt Hölderlin:

«. . . und wie
Die breiten Gipfel neiget
Der Ulmwald, über die Mühl',
Im Hofe aber wächset ein Feigenbaum . . .»

Dazu führt Heidegger aus:

«An die *Mühle* und den *Hof* ist gedacht. Das Tagwerk und die Wohnstatt des ländlichen Menschen sind gegrüsst. Warum aber die Mühle? Gehört ihr eine Vorliebe des Dichters? Der heimgekehrte Wanderer grüsst in der Elegie *Der Wanderer* gerade sie:

Fern rauscht die immer geschäftige Mühle . . .

Die gegrüsste Mühle in der Fremde hat noch das Mahnen an die Heimat behalten. Aber ist es nur der ruhelose Fleiss ihres Ganges, was der Dichter vernimmt, ist es nicht auch das, womit die *immer geschäftige* beschäftigt ist? Die Mühle bereitet das Korn *(die Frucht)* und dient der Bereitung des Brotes. Um des Brotes willen denkt der Dichter, der *die Himmlischen* denken muss, an diese Werkstatt menschlicher Sorge *(Brot und Wein):*

Brot ist der Erde Frucht, doch ists vom Lichte gesegnet . . .

Die Werkstatt, der die gesegnete *Frucht* anvertraut ist, muss selbst vor dem allzu scharfen Licht und dem reissenden Strom behütet bleiben. Der Ulmenwald schützt. In einem späten Bruchstück und auch sonst nennt der Dichter die *säuselnde Ulme*, in deren Schatten der Schutz gewährt ist vor dem Übermass des Feuers. Auch das unscheinbarste Wort und jedes ‚Bild', das nur zur ‚poetischen' Ausschmückung gebildet zu sein scheint, ist ein grüssendes Wort. Es spricht *andenkend* und denkt gewesenes Fremdes und kommendes Heimisches in sein ursprüngliches Zusammengehören zurück.

Im Hofe aber wächset ein Feigenbaum. Das *aber* klingt übertrieben, denn es setzt da einen Gegensatz, wo wir kaum dergleichen suchen. Wie sollten sich nicht Mühle und Ulmwald, Hof und Feigenbaum einträchtig zusammenfinden? Dieselbe Elegie *Der Wanderer* nennt fast im gleichen Anblick den *Hof:*

. . . Wo der Hain das offene Hofthor
Übergrünt . . .

Aber im grüssenden Andenken grüsst das südliche Land. Das *aber* lenkt das Andenken über den *Feigenbaum* auf das Feuer des süd-

ichen Himmels. Die folgenden Verse gehorchen auch rein dieser Weisung . . .»

Und so, wie hier kein Wort allein bleibt, hebt die Deutung alles und jedes in einem genauen Zusammenhang auf. Keinem anderen Dichter deutscher Sprache wäre dies angemessen, wohl aber dem einzigen Hölderlin, der eines in allem und alles in einem zusammen- und auseinanderspannt mit jener Gewalt des «ewigen Herzens», der «reinen Innigkeit», der Helle und der Glut des himmlischen Feuers, die über menschliche Kraft, auch über seine eigenen Kräfte ging. Es ist gleichgültig, ob sich im Einzelnen jede Erklärung Heideggers halten lässt. Die Art des Ganzen überzeugt und stellt ein Mass auf für das, was am Text allein abzulesen ist.

Kein Mass aber für die Hölderlinforschung überhaupt! Denn die Isolierung, die Heidegger hier wie früher vollzieht, die schon Guardinis Buch kennzeichnet, muss wieder aufgehoben werden. Heideggers sonderbares Ressentiment gegen den biblischen, römischen, humanistischen und idealistischen Geist, sein leidenschaftlicher Ehrgeiz, mit Hölderlin und den Griechen gleichsam allein zu stehen, ist weder durch sein eigenes Denken, noch gar durch Hölderlin, den allzeit offenen, mit reichster Überlieferung dankbar verbundenen Geist, gerechtfertigt. Das Überragend-Unvergleichliche kann auch anders anerkannt werden. —

In diesem Zusammenhang dürfen wir wohl auch die zwar nicht so sehr den Hölderlin-Interpretationen, aber der Philosophie Heideggers vielfach verpflichteten Zürcher Arbeiten nennen, die Studien des Referenten zunächst über *Heidelberg* und *Natur und Kunst* (in *Meisterwerke deutscher Sprache*, Zürich, 1943), ferner über *Chiron* (Trivium I, Heft 4), und die Einleitung in die Hölderlinausgabe des Atlantisverlags (Zürich 1944), ausserdem den Aufsatz von Hannes Maeder *Hölderlin und das Wort* (Trivium II, Heft 1, Zürich 1944), der von dem Problem der Versgrenze in den späten Hymnen aus zu neuem Verständnis des innersten Wesens vordringt, oft sich mit den freilich viel breiter angelegten rhythmischen Untersuchungen Dietrich Seckels (*Hölderlins Sprachrhythmus*, Palaestra, Leipzig 1937) berührt, darüber hinaus aber, so zweifelhaft manche Behauptung auch immer noch sein mag, über das «reine Wort» und den «Tod der Individualität» neue Einsichten vermittelt.

Gerne hätten wir die mit Vertrauen begonnene Arbeit fortgesetzt. Doch die Berichte, die uns aus Tübingen während des Krieges erreichten (*Die Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe, ein Arbeitsbericht*, Stuttgart 1942; Friedrich Beissner: *Aus der Werkstatt der Stuttgarter Ausgabe*, Atlantis, Zürich 1943), ver-

boten uns strikte, weiterzufahren. Wohl können wir noch bestimmte, uns besonders nahe Felder pflegen, wie dies etwa Lothar Kempter in seiner gründlichen Untersuchung *Hölderlin in Hauptwil* (St. Gallen 1946) getan hat. Zum wichtigsten aber, zu den späten Hymnen, ist uns der Zutritt verwehrt. Was schon aus früheren Publikationen im Einzelnen zu ersehen war, dass nämlich die Ausgabe Hellingraths weder ganz zuverlässig noch vollständig sei, das wurde nun in einem geradezu erschreckenden Ausmass deutlich. Wilhelm Hoffmann schreibt in dem *Arbeitsbericht:*

«Bei einem Dichter, über dessen Sprache allein schon zahlreiche Arbeiten gemacht worden sind, ganz abgesehen noch vom Inhalt, sollte man doch mit möglichster Sicherheit wissen, was er gesagt hat, und es ist schliesslich nicht gleichgültig, ob es ‚Erdendämmern' oder ‚Eiderdaunen', ob es ‚Träume-' oder ‚Tränenweckerin', ob es ‚Narcissa' oder ‚Marpissa', ‚Ton im Saitenspiele' oder ‚Stern im Winterspiele', ‚didaktischer Ausgang' oder ‚doch attischen Ausgang' heisst, von den Interpunktionen und anderem zu schweigen.»

Entscheidende Verse sind falsch gelesen, falsch eingeordnet worden. Viele Lücken, die ein Verstehen erschweren oder die Deutung fragwürdig machen, harren der Ausfüllung. Eine philologische Aufgabe, wie sie die deutsche Literaturwissenschaft bisher kaum gekannt hat, ist gestellt. Ehe die Lösung vorliegt, hat es keinen Sinn, weiter zu interpretieren. Der zweite Band der Stuttgarter Ausgabe aber ist, wiederholt schon gesetzt und gedruckt, bei Fliegerangriffen verbrannt. Wir wissen nicht, wann er erscheinen wird, mag uns immerhin die Reaktivierung des Cotta-Verlags mit Hoffnung erfüllen.

Von dieser Situation aus wollen die Übergangslösungen gewürdigt sein, so Arthur Hübschers Edition (*Hölderlins späte Hymnen, Deutung und Textgestaltung*, München 1942), die aber im kritischen Apparat philologischen Ansprüchen nicht genügt und in der Einführung an einer überspitzten Theorie über den triadischen Aufbau und triadische Gruppen der Hymnen krankt; so die bereits erwähnte Atlantisausgabe (Zürich 1944), die erreichbare Resultate verwertet, auf den wissenschaftlichen Ausweis aber verzichtet.

In Friedrich Beissners Hände ist das gesamte Material gelegt. Wir wüssten keinen Berufeneren. Schon seine frühe Schrift über Hölderlins *Übersetzungen aus dem Griechischen* (Stuttgart 1933) bedeutet einen Markstein in der Geschichte der Hölderlinliteratur. Seither ist er mit einer *Geschichte der deutschen Elegie*

(Berlin 1941) hervorgetreten, die innigste Vertrautheit mit Hölderlins Elegiendichtung bekundet. Der erste Band seiner Hölderlin-Ausgabe ist 1943 erschienen. Das hohe Lob, das ihr Hans Pyritz im ersten Jahrgang der *Iduna*, des Jahrbuchs der Hölderlin-Gesellschaft (Tübingen 1944) zollt, wird jeder Einsichtige unterschreiben. Beissner ist einer der seltenen Germanisten, die philologische Treue, Entsagung und Nüchternheit mit dem unmittelbaren Sinn für die Dichtung vereinen. Dies beweisen seine Interpretationen neu aufgefundener Stücke, so des Hymnenfragments *Die Todeslust der Völker*, die 1941 in der *Corona* erschienen ist; der Homeraufsatz, der den Schwerpunkt der eben erwähnten *Iduna* bildet, aber auch die *Deutung des elegischen Bruchstücks ‚Der Gang aufs Land'* (Hölderlin-Festschrift 1943), die Ausführungen der *Geschichte der deutschen Elegie* beträchtlich erweitert.

Wie gross auch immer der Gewinn sein mag, den die Hölderlinforschung der Kriegsjahre brachte, wie hoch es auch zu veranschlagen ist, dass unsere deutschen Kollegen in Zeiten der Bedrängnis und Zerstörung, dem Dichter treu, «schwerer Dienste tägliche Bewahrung» übten, den grössten und unersetzlichsten Dienst leistet Hölderlin doch Friedrich Beissner mit jener Arbeit, die sich im kritischen Apparat auf einen verhältnismässig engen Raum zusammendrängt und nur den Kenner noch ahnen lässt, wie viel an Scharfsinn, Gedächtnis, Wissen, Geduld aufgewendet werden musste. Denn was uns heute in der Dichtung Hölderlins am meisten beschäftigt, wird später anderen Fragen weichen. Was aber sein Herausgeber leistet — davon zeugt eindringlich der erste Band — das wird als sicheres, jederzeit überprüfbares Resultat bestehen. Der Herausgeber ist auch der Einzige, der ganz hinter Hölderlins Werk zurücktritt. Eben deshalb gebührt in erster Linie seinem Schaffen der Dank.

CHRONIK

FRITZ STRICH: GOETHE UND DIE WELTLITERATUR *

Wenn Adolf Friedrich v. Schack seinen Essayband *Pandora* (1890) mit einer weltliterarischen Betrachtung über Goethe eröffnete, so richtete er sich gegen die Arbeit der positivistischen Literaturwissenschafter des letzten Jahrhunderts, die inmitten von biographischer Kleinarbeit — seiner Auffassung nach — den Blick für die grossen Zusammenhänge verloren hatten. Er verlässt in seiner Studie *Goethe und die Weltliteratur* den literarischen Boden nie. Fritz Strich, in seinem gleichnamigen, umfangreichen Buch (1945), wie in allen entsprechenden Arbeiten, möchte die Literatur «in den Dienst der Völkerversöhnung stellen». Sein Blick geht zwar nicht weiter als derjenige Schacks, wohl aber sein Wollen. Das Thema der Weltliteratur ist für ihn nicht ausschliesslich ein literarisches, sondern ein allgemeinkulturelles. Man spürt schon auf den ersten Seiten, dass ein anderer Geist in ihnen lebt als jener, der um die Jahrhundertwende einen vereinzelten Essayisten zur Goetheschen Weltliteraturidee hintrieb. Schacks Schriftstellerei ist kultiviertes Literatentum. Fritz Strichs Buch ist ein menschliches Buch: das ist das Erste und vielleicht auch das Schönste, was man von ihm sagen darf.

Es ist getragen vom Organismusgedanken (vgl. S. 83 und, teilweise wörtlich übereinstimmend, S. 113), genauer: vom Gedanken des organischen Wachstums, das sich im Rhythmus von Lösung und Bindung, von Entformung und Formung vollzieht. Aber während der Mensch in seinem Wachstum normalerweise die Stufen der Jugend, der Reife und des Alters; oder die Stufen der Lösung («um dem reifenden, blühenden und wachsenden Leben Raum zu schaffen»), der Bindung und der erneuten Sprengung («weil schon ein anderes und höheres Leben in ihm Raum verlangt») gleichmässig überschreitet, so ist es das Charakteristische jeder Nationalliteratur, als eines Teilorgans der Weltliteratur, dass sie gegenüber den anderen Nationalliteraturen eine besondere Sendung hat. Es gibt verjüngende und reifmachende Literaturen: «Es ist besonders der Unterschied zwischen den Wirkungen, welche die germanischen auf die romanischen Literaturen übten, und denen, die umgekehrt von den romanischen auf die germanischen ausgingen. Die romanischen Literaturen, Frankreichs und Italiens besonders, empfingen von den germanischen den Segen einer lösenden, von Regeln und Gesetzen befreienden, verjüngenden Kraft. Die ger-

* Francke, Bern

manischen Literaturen empfingen von den romanischen den Sinn des Gesetzes und der Form, des Masses und der Bindung.»

Aber auch die germanischen Literaturen unter sich können sich verjüngen und befreien. England befreite Goethe eher von seiner Gläubigkeit an die klassizistische Regel als von seiner Gläubigkeit an das Gesetzliche, die ihn auch in allem Sturm und Drang nie verlassen hatte. Der Regel entsprach das Abgezirkelte und Fassliche der sichtbaren Welt, das nun in einem dunkeln Fond schmerzlicher Gefühlsseligkeit (eher Gray'scher als Young'scher Herkunft) versank. Shakespeares psychologische Universalität verband Schmerzliches mit Witzigem und mochte hinüberlenken zu Sterne, zu dessen «lächelnder Duldung und Schonung menschlicher Eigenheiten.» So sehr Goethe in seinem Alter Shakespeare die Gefolgschaft versagte, so sehr bewahrte er sie Sterne und dem Befreier seiner Strassburgerzeit: Goldsmith. — Was Italien betraf, so bildete es Goethe nicht von der Literatur, sondern von der Natur und der Kunst aus. Im romanischen Raum war es eher Frankreich, dessen formende Macht durch das Medium der Literatur spürbar wurde: Voltaire, vom Stürmer und Dränger abgelehnt, erschien als der Erzieher zu einem klassischen Menschentum insbesondere gesellschaftlicher Prägung. Gegen Diderots Bestreben, Kunst in Natur aufzulösen, wandte sich Goethe scharf; auch an Calderon schätzte er gerade das konstruktive Element in seiner Dramatik: seinen Kunstverstand, wie überhaupt die Sendung Spaniens für die Weimarer Klassik und Nachklassik vor allem eine theatralische, dramaturgische war.

Vielleicht das schönste Kapitel seines Buches hat Strich über «die öffnende Macht des fernen Ostens» geschrieben. Eine innere Beteiligung des Verfassers schwingt da mit wie in keinem anderen Kapitel, und es ist von einer geradezu ergreifenden Symbolik, was den Goetheschen Menschen betrifft, wenn man liest, er habe das Licht der Sonne angebetet und gemeint, man solle jedes neugeborene Kind der aufgehenden Sonne entgegen nach Osten halten. Der Osten bedeutet für Goethe, in der Epoche des *Divans*, Öffnung («damit er nicht in seiner Form erstarre»), Hingabe und Verwandlung (damit er «zu höherem Leben erstehe»). Vom Formalen aus gesehen, dringen wieder freie Rhythmen, Knittelverse, kurz: Sturm und Drangformen durch; in besonders geistreicher Weise deutet Strich die Symbolik des in dieser Epoche in der deutschen Literatur erscheinenden Ghasels. «Das persische Ghasel ist wohl der reinste und sprechendste Ausdruck in der Form, den sich der orientalische Geist geschaffen hat. Es ist jener Geist, der auch den Gedanken der Seelenwanderung fasste. Denn wie eine Seele,

so wandert hier ein dichterisches Motiv, das erste Distichon, durch immer neue Verwandlungen hindurch, nimmt immer neue Formen der Erscheinung an, um immer wieder auf den einen Anfang, das Gesetz des Antritts, auf den immer gleichen Reim zurückzukehren. Diese dichterische Bahn ist an sich eine unendliche, weil sie niemals zu schliessen braucht, da die Seele des Gedichtes immer neue Verwandlungen erleiden, in immer neue Bilder und Vergleiche eingehen kann.»

Wenn man von den Wirkungen Goethes auf die Weltliteratur spricht, so muss man in erster Linie an den *Werther* denken. Goethe ist von der Welt, die nicht Deutschland war, als Romantiker genommen worden, wie auch der *Werther* für diese Welt stets ein romantisches Werk war. Nur die deutschen Literaturhistoriker lassen die Romantik im 19. Jahrhundert beginnen. Die Romanisten sehen sie schon im 18. Jahrhundert wirksam. Für Tieghem ist, so wunderlich es uns vorkommt, Gessner ein Romantiker. Dass auch Goethe als ein solcher wirkte, und dass man um die Wende des 18. Jahrhunderts und später, als er durch die Vermittlung des «Globe» in Frankreich zu einem eigentlichen Modedichter wurde, seinen Tasso zwar als einen in interessante Gesellschaftskonflikte verwickelten Künstler hinnahm, die *Iphigenie* und den *Meister* aber übersah, das lag jedenfalls nicht in seiner Intention. Das deutsche, formsprengende Element in Goethes Dichtung interessierte Frankreich, nicht sein Klassizismus. Ähnlich stand es in Italien, wo Foscolo und Tedaldi-Fores als Romantiker Goethe verpflichtet waren, während Berchet von Bürger herkam. Auch hier wirkte Goethe, wie er sich zugestehen musste, unzeitgemäss. Seine Bewunderer dachten anders, und es mochte ihnen seltsam vorkommen, dass er ihnen gegenüber Manzoni bevorzugte, weil er ihn als Klassiker bezeichnen und teilweise anerkennen konnte. Wenn diese Anerkennung keine vollständige war, so lag das an Manzonis historischer Neigung. In der Tat war die französische und italienische Romantik, in ihrer Vorliebe für den historischen Roman, bereits realistisch gesinnt, und Goethe mochte den allzu betonten Respekt Manzonis gegenüber der Geschichte und der Realität, wie er in den *Promessi Sposi* zum Ausdruck kam, nicht leiden.

Im deutschen Sinn romantischer war man im England Byrons. Seit Pope und Dryden hatte der Klassizismus seine Rolle ausgespielt; anderseits aber vermochte ein ausländisches romantisches Talent wie der junge Goethe noch nicht hochzukommen. Sein *Werther* wurde als unmoralisch abgelehnt, und was die Nachbildungen betraf, die sich fanden, so stammten sie, wie Strich er-

klärt, von recht obskuren Dichtern. Zur Zeit Napoleons galt Goethe als Feind von Staat und Gesellschaft. Zutritt zur englischen Literatur verschaffte ihm erst Byron, vermöge seiner geradezu ungeheuren Durchschlagskraft. Goethe hat sich wohl mehr um Byron bekümmert, als Byron sich um Goethe gekümmert hat. Jedenfalls ist es bezeichnend, dass Strich nur unbestimmt von einer Wirkung des alten Dichters auf den jungen spricht, dass er aber in eindringlichster Weise die umgekehrte Wirkung hervorhebt. «Ein magischer, dämonischer Zauber war es, der Goethe zu Byron zog. Er sucht privat von ihm zu hören, wo er nur kann, spricht unermüdlich von ihm in Briefen und Gesprächen, nennt ihn den grössten Genius des Jahrhunderts, den einzigen, den er neben sich gelten lasse. Wo immer er von Eigenschaften spricht, die ein wahrer Dichter besitzen muss, wie Dämonie und Antizipationskraft, dient Byron ihm als Beispiel. Er spielt ihn gegen Shelley aus, obwohl man vielleicht sagen kann, dass Shelleys Dichtertum bedeutender war, weswegen sich denn auch heute die Beurteilung Byrons sehr zu seinen Ungunsten, aber freilich bis zur Ungerechtigkeit gewandelt hat. Jedenfalls: Kein anderer seiner Zeitgenossen hat Goethe so dauernd und tief beschäftigt.» Goethe hat in Byron seine eigene versäumte Romantik beklagt. — Als eigentliche Gefahr wurde diese Romantik, der Byronismus, besonders hartnäckig in Russland bekämpft. Noch Dostojewsky lehnte Goethe in seinem Aufsatz über den Byronismus ab. Tolstoi mochte ihn um seines kalten Olympiertums willen nicht leiden. Schewireff aber hatte, indem er 1827 die *Helena* kommentierte und teilweise übersetzte, den Boden für Puschkin, als eigentlichen Nachfolger Goethes in Russland bereitet.

Schack beschloss seine Aufsätze zur Weltliteratur in dem eingangs erwähnten Bande mit einer Betrachtung über «Dichtkunst und Literatur Jahrtausende nach uns». Fritz Strich, bescheidener und wissenschaftlicher, begnügt sich mit einem «Ausblick». Er zeigt die Wirkungen Goethes von der Zeit seines Todes bis in die Gegenwart. Er gibt Zeugnis vom Geist des Pessimismus, der schon 1932 um sich griff, als man zum Gedächtnis des grossen Toten in Weimar zusammenkam. Eine Zeit des Verrates an Goethe war gekommen, und wenn dieser Verrat seine tiefen und kaum mehr tilgbaren Spuren im Geist des deutschen Volkes hinterlassen hat, so mag man doch, im Gefühl der Verbundenheit mit seinem grössten literarischen Vertreter, dem in die Zukunft weisenden Bekenntnis Strichs dankbar beistimmen: «Trotzdem darf man am Goethegeist und seiner Weltliteraturidee nicht irre werden, und mehr als je haben die Dichter und Schriftsteller der Nationen die heilige

Pflicht, in diesem Geist zu wirken. Nie wird es allein auf politischem Wege und durch Weltorganisation möglich sein, einen Frieden zu sichern, in dem die menschliche Kultur sich höher und höher zu entwickeln vermag. Ohne den Geist, den Goethegeist, wird dieses Ziel für ewig unerreichbar bleiben.» Jürg Fierz.

CLEF DE LA POESIE, PAR JEAN PAULHAN *

Les enquêtes diverses, les doctrines et les aphorismes, les commentaires et les aveux, dont on voit de nos jours la poésie accablée, donnent, dans leur contrariété, le plus vif désir de dégager enfin quelque méthode ou clef, qui permette d'y séparer le vrai du faux.

Je ne me propose ici que de forger cette clef.

Clef de la Poésie qui permet de distinguer le vrai du faux en toute observation ou doctrine touchant la rime, le rythme, le vers, le poète et la poésie — ein Titel, der an die charmanten Unterhaltungen klassischer Epochen gemahnt, in denen geistige Dinge geistvoll betrachtet und zur Freude des Lesers mit Leichtigkeit dargestellt und abgewandelt werden, zum vorneherein ihn schon ins Einverständnis ziehend, dass Geheimnis Geheimnis bleibt und jeder Schlüssel immer nur für eine von den vielen Türen gilt, hinter denen die Wahrheit eingeschlossen ist, glücklicherweise.

Wenn zugegeben wird, so beginnt Paulhan, dass der Poesie ein Geheimnis zu Grunde liegt, diese aber in der Folge wie ein Gegenstand exakter Wissenschaft behandelt wird, so beginnt die Kritik mit einem Irrtum.

Ein Gesetz (j'entends par loi, au sens le plus ordinaire, mais le plus rigoureux, le rapport régulier qu'il nous est donné d'observer ou de provoquer entre deux faits), das der Poesie gerecht würde, müsste umkehrbar sein, nämlich gültig für alles von den Wörtern wie auch von ihrem Sinn zu Sagende, ein Gesetz also mit doppelter Formel, das, um das Geheimnis zu wahren, diesem sich unterzöge und mit ihm vereint die Wahrheit zu erreichen suchte.

Von dem Geheimnis lässt sich nicht mehr sagen, als dass es unbegreiflich ist und geheimnisvoll bleibt, — von der Poesie, dass sie dort lebt, wo Austausch, Verbindung, Wechselwirkung ist. Sagbar sind die Elemente: Buchstabe, Zeichen, Atem, Ton als sinnlich wahrnehmbare, Idee, Wille, Gefühle als in uns wohnende, und ihre Beziehung, die Verwandlung von Gedanke in Wort (und umge-

* *Collection Métamorphoses XXI Gallimard 1944, 94 Seiten.*

kehrt) so, dass Sinn und Laut, Idee und Wort untereinander vertauschbar sind. Fragt man die Dichter, so anerkennen sie wohl Gesetze, — in Bezug auf Ursache und Wirkung aber einander entgegengesetzte: dieser leitet die Inspiration her von der Sprache, jener die Sprache von der Inspiration; einem liegt der Ursprung der Poesie in der Möglichkeit materieller Verbindungen (von Wörtern etc.), dem andern in der geistigen Übung; die Offenbarung scheidet Wörter und Formen aus, sagt einer, — Formen und Wörter rufen die Erscheinung hervor, sagt der andere. Der Dichter ist Partei und muss es sein, da er in der Poesie als in seiner Welt lebt, subjektiv: er lebt die Poesie, seine Welt.

Aber die ganze Geisteswelt teilt sich in diese zwei Lager: der Gedanke kommt von der Materie und von der Form, oder: die Form entsteht aus dem Gedanken; Materialisten gegen Idealisten, Traditionalisten gegen Revolutionäre, Auseinandersetzung von Buchstabe und Geist. Das Verharren im Widerstreit und damit die Möglichkeit, Poesie (das gleiche Gedicht zum Beispiel) von diesem oder jenem Standpunkt aus zu betrachten, ruft der Ironie und ist absurd, darum schon, weil doch immer und beiderseits von Poesie die Rede ist . . .

Bleibt also der Versuch, um der Poesie gerecht zu werden, a l l e Dichter ernst zu nehmen, als Dichter, als Schöpfer einer poetischen Welt. Denn dass trotz Parteinahme die Poesie lebt, durch Novalis u n d durch Valéry, heisst nichts anderes als: Poesie ist unparteiisch, sie kümmert sich nicht.

Der Ausgangspunkt war das Geheimnis der Beziehungen zwischen Idee und Wort, dass Wort Idee, die Idee Wort werde, das unbegreifliche Ereignis der Poesie, das zum Anlass des Widerstreits wird, dem nicht nur die Dichter, sondern auch die Kritiker und Linguisten verfallen (wie Paulhan es nachweist an Beispielen aus den Werken de Saussure's und Bally's). Es ist offensichtlich, dass das Wort «der Apfel» nicht essbar ist und die Frucht des Apfelbaumes nicht sagt: Ich bin der Apfel; eine Identität von Name und Sache, von Wort und Idee besteht nicht. Es bleibt also nur die Möglichkeit mit dem Widerspruch zu paktieren und ein umkehrbares, doppelsinniges Gesetz zu formulieren, in dem die Wörter durch Ideen ersetzt werden können (und umgekehrt), ohne dass ihre Gruppierung oder Funktion verändert würde, in dem also Sprache und Gedanke völlig indifferent sind, was der Poesie entspricht, da diese sich ja nicht kümmert. Wenn aber a b c Wörter bezeichnen, $\alpha\beta\gamma$ Ideen (oder umgekehrt), F und F' je ihre Gruppierung oder Funktion, so lautet die Formel des poetischen Gesetzes

Aus F (a b c) folgt F' ($\alpha\ \beta\ \gamma$)

Aus F ($\alpha\ \beta\ \gamma$) folgt F' (a b c)

wozu Paulhan am Beispiel des Verses

La fille de Minos et de Pasiphaë

folgendes ausführt: «Mais que l'on change ou déplace un seul mot de: «La fille de Minos et de Pasiphaë» et il se perd à jamais quelque chose d'unique — cela même qui assurait du vers le charme et le prix, cela même qui f a i s a i t le vers. Plutôt qu'à une phrase, le vers semble ainsi pareil à un mot, dont on ne saurait non plus changer ni modifier les lettres, sans lui retirer sa nature même. Pourtant il n'est pas tout à fait un mot, mais une addition, une combinaison de mots divers, dont chacun garde une certaine autonomie, et tolère même d'être à part considéré, comme il arrive dans l'explication de textes. Reste que cette explication n'est jamais tout à fait satisfaisante, ni complète; comme si la synthèse de ces mots se voyait douée d'une vertu nouvelle, qui n'était pas dans les éléments.

Il est sensible que les mêmes observations vaudraient du point de vue de la pensée, et que le vers, une fois acquis, exige que Minos demeure très exactement le fils de Zeus et d'Europe, Pasiphaë la fille d'Apollon, l'amante du taureau. Bref, le sens, sitôt fixé, offre dans son ensemble, le même caractère de nécessité que les mots; et dans son intérieur les mêmes balancements et répliques, la complicité des éléments distants, les échanges intimes; mots et sens, chacun pour sa part, arrachés à leur condition commune et fixés dans une nouvelle vertu, pour ceux-ci particulièrement réfléchie, pour ceux-là proprement langagière, et comme parvenue à un degré supérieur dans l'ordre du langage, ou de la réflexion.

Qu'avons-nous cependant appris du mystère, sinon que mot et sens s'y trouvent, chacun pour sa part, p r i v é s de leurs signes distinctifs: de leur nature. Ce mystère est l'événement — je l'entends aus sens le plus vague — et précisément la métamorphose, par quoi les mots cessent d'être accessibles à nos sens et perdent leur poids, leur bruit, et leurs lignes, leur espace (pour devenir pensées). Mais la pensée de son côté, renonce (pour devenir mots) à sa rapidité ou sa lenteur, à sa surprise, à son invisibilité, à son temps, à la conscience intérieure que nous en prenions. En sorte que le poème, ou le vers, dont tout l'effort tient au contraire à la fixation du mot dans un son et un poids nouveaux: dans une matière plus accomplie — mais à la fixation du sens, à l'inverse, dans

une conscience plus sûre et plus poussée — ainsi fortifiant mots comme sens dans leur nature propre — ne peut guère plus nous apparaître que comme une entreprise montée contre ce mystère et qui tend à empêcher son jeu.»

Das Ganze, das durch den Vers hergestellt wird, ist jenes Geheimnis, das der Poesie zugrunde liegt und zu dem wir, als zu einem Höheren, durch sie aufgerufen werden. Davon sagt Jean Paulhan am Schlusse seiner Untersuchung: «En bref, si l'on admet (comme il semble évident) que le mystère est en quelque façon nécessaire au jeu régulier et comme à la respiration de notre langage de tous les instants, le poème est pareil — après que l'on a manqué, par sa propre faute, étouffer — à quelque bouffée d'air pur qui soudain viendrait jusqu'à nous, à quelque salut au fond de notre perte, à quelque bonheur dans notre crime. Et ce n'est pas à la légère, sans doute, que l'on compare la poésie à un air pur. Mais à qui était près d'étouffer, tout air semble très pur. Tel est l'étrange drame de la poésie que le poète se voie, après tant d'efforts, humilié — et prenne cependant le parti de ce qui l'humilie; battu, ravi d'être battu, satisfait de ce qui le dépasse. Que s'il se sent enfin maître du langage, la raison en est sans doute que l'expression même la plus humble a failli lui faire défaut; il ne peut imaginer que le langage coure jamais danger plus grand que celui auquel il vient de l'exposer — et dont il le sauve.»

Fritz Meyer.

GLOSSE

GOETHE: DIE NATÜRLICHE TOCHTER, II, 5

Nun leihe mir der Perlen sanftes Licht,
Auch der Juwelen leuchtende Gewalt.

An Goethes Blankvers lässt sich die Entwicklung seines Stils von den achtziger Jahren bis zu Schillers Tod ablesen. In der «Iphigenie» löst sich das jambische Mass erst von einer mehr oder minder geglätteten Prosa ab. Der Dichter findet sich selber unvermutet im Einklang mit einem Gesetz. Im «Tasso» bewegt er sich mit einer nicht mehr zu überbietenden holden Anmut der metrischen Regel gemäss. Der immerfort leicht hinströmende Blankvers leistet genau, was der Dichter auf dieser Stufe auszusprechen gewillt ist. In der «Natürlichen Tochter» scheint das

Versmass aber eine Grenze seiner Möglichkeiten zu erreichen. «Höchster Sinn im engsten Raum», man könnte auch sagen, dichteste Bildlichkeit im engsten Raum, wird mehr und mehr zum stilistischen Prinzip. Doch diesem Prinzip widerstrebt ein Mass, das, wenig profiliert, wie es ist, den Leser zu flüchtigem Gleiten einlädt. So handelt es sich für Goethe darum, den einzelnen Versen mehr Gewicht und Selbständigkeit zu verleihen. Das geschieht einmal so, dass nun auf weite Strecken eine syntaktische Grenze mit der Versgrenze zusammengelegt, dass also der im Blankvers sonst unbedenklich gewagte Zeilensprung nach Möglichkeit vermieden wird. Unser Beispiel zeigt indes, dass der Dichter noch mit anderen Mitteln die einzelne Zeile hervorhebt. Der erste Vers bezeichnet den Glanz des Schmucks mit einem Substantiv, die Intensität des Glanzes mit einem Adjektiv. Der zweite kehrt das Verhältnis um. Schon dieser wohlerwogene Chiasmus nötigt den Leser zum Verweilen. Doch am stärksten wirkt sich aus das «Auch». In den früheren Dramen hätte sich Goethe noch mit dem «und» begnügt. Das «Auch» vermittelt nun folgenden Eindruck: Eugenie spricht:

«Nun leihe mir der Perlen sanftes Licht»

und legt den Perlenschmuck an. Dann folgt eine zweite Gebärde des Hinhaltens und Herüberbietens, begleitet von dem zweiten Vers. Keine Regiebemerkung weist darauf hin. Doch nur der Leser, der die Zeilen dergestalt szenisch realisiert, findet den langsam-nachdrücklichen Rhythmus, in dem sich allein die ganze Tragödie dem Verständnis erschliessen kann. Und wer ist zu solchem Lesen bereit? Immer wieder, trotz allem, verlockt das flüchtige Mass zu flüchtigerem Lesen. Goethe selber scheint den Widerspruch zwischen dem gemeinten Rhythmus und dem Versmass bemerkt zu haben. In Zukunft verzichtet er auf den Blankvers und bildet als dramatischen Vers den Trimeter aus, dessen schwerer Charakter dem höchsten Sinn im engsten Raum besser gerecht zu werden vermag. E. St.